DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZEHNTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND XXXVII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1910—1911

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music
ML
5
M345
v.10
1917

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transfer to Thesis 5-21-65

INHALT

	Seite
Alfred Heuß, Zum Thema: Musik und Szene bei Wagner. Im Anschluß an Wagners Aufsatz: Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der Fliegende Holländer"	3. 81
Edgar Istel, König Ludwigs „Wagner-Buch"	15
Julius Kapp, Die Wiener „Tristan"-Not (1861—1863). Nach unveröffentlichten Schriftstücken dargestellt	24
Hans Pfeilschmidt, Richard Wagnersche Prosa	36
Edgar Istel, Heinrich Marschner beim Pariser „Tannhäuser"-Skandal. Mitteilungen aus Marschners ungedrucktem Tagebuch	42
Eduard Wahl, Die Uraufführung der 8. Symphonie von Gustav Mahler in München	53
Neue Wagner-Literatur	55
Charles Marie Widor und Albert Schweitzer, Wie sind J. S. Bachs Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren?	67. 143
Arnold Schönberg, Über Oktaven- und Quintenparallelen. Aus meiner Harmonielehre	96
Alfred Ebert, Eine freie Phantasie Mozarts	106
Fitz de la Roture, Künstler und Publikum. Drei Briefe an einen ausübenden Musiker	131
Albert Kopfermann, Mozart: „Susanna". Kleines Klavierstück, nach einer Mozartschen Skizze bearbeitet	158
Oskar Wappenschmitt, Von der Modulation	161
Rudolf M. Breithaupt, Zur Psychologie der „Übung"	195. 273
Edgar Istel, Dokumente zur Lebensgeschichte Wagners. Aus dem Wagner-Werk der Mrs. Burrell	206
Artur Eccarius-Sieber, Zur Reform der Musikkritik	220
Max Unger, Muzio Clementi und Berlin	259
Robert Pollak, Künstler und Publikum. Antwort auf den ersten Brief von Fitz de la Roture	286
Richard Hohenemser, Beethoven als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen. I.	323
Leopold Hirschberg, Beethoven in der Dichtung	339
Lorenz Matossi, Der Quartsextakkord als Vorhaltsbildung des Basses vor der Tonika bei Beethoven	356

Revue der Revueen	61. 118. 170. 227. 291
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	55. 173. 230. 296. 373
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 192. 256. 320. 392

Digitized by Google 237853 Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Antwerpen	179. 302
Berlin	122. 179. 235. 377
Braunschweig	179
Bremen	179. 302
Breslau	235. 377
Brüssel	302
Budapest	377
Buenos Aires	179
Dortmund	302
Dresden	179. 235. 302. 378
Düsseldorf	235. 378
Elberfeld	236
Frankfurt a/M.	122
Genf	303
Graz	180
Halle a. S.	180
Hamburg	180. 236. 303
Hannover	180
Karlsruhe	181
Kassel	303
Königsberg i/P.	236
Köln	181. 236. 303
Kopenhagen	304
Leipzig	181. 237. 304. 378
London	122. 304
Luzern	182
Mannheim	237
Moskau	237
München	123. 237. 305
Paris	378
Plauen	379
Prag	238
Riga	182
Rio Grande	124
Schwerin i. M.	305
Straßburg i/E.	238
Stuttgart	182
Warschau	238
Weimar	305
Wien	182. 379
Wiesbaden	239

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	305
Antwerpen	305
Baden-Baden	184
Barmen	239
Basel	306
Berlin	124. 184. 239. 306. 380
Boston	310
Braunschweig	188
Bremen	311
Breslau	246
Brüssel	311
Buenos Aires	188
Darmstadt	311
Dortmund	312
Dresden	188. 246. 312. 386
Düsseldorf	247
Elberfeld	248
Essen a. d. R.	313
Frankfurt a. M.	189. 387
Genf	313
Görlitz	248
Haag	313
Halle a. S.	190
Hamburg	190. 249. 314. 388
Heidelberg	249
Kassel	314
Köln	190. 250. 314
Königsberg i/P.	250
Leipzig	190. 250. 315. 389
Lemberg	316
London	125. 317. 251
Luzern	191
Magdeburg	253
Manchester	317
Mannheim	253
München	125. 317. 390
Paris	253
Prag	254
St. Petersburg	254
Schwerin i. M.	318
Sondershausen	127
Straßburg i/E.	255. 318
Stuttgart	191
Warschau	319
Weimar	319
Wien	255. 390
Wiesbaden	319
Zürich	191



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES ZEHNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1910/11)

Abonnementskonzerte (Aachen) 305.
Abraham, Otto, 282.
v. Abrányi, Rosa, 181.
Achsel, Wanda, 304.
Adam, Adolphe, 304.
Adamberger, Toni, 374.
Adler, Guido, 56. 58. 59.
Afferni, Ugo, 319.
Agloda, Olga, 180.
Agricola, Martin, 232.
Aichinger, Hermann, 320.
Akademieen, Musikalische (Mannheim), 253.
Alard, Delphin, 177.
Albrecht, M., 188.
Alten, Bella, 180. 236.
Altenkirch (Hoftheatermaler) 179.
Altmann-Kuntz, Margarete, 184.
d'Albert, Eugen, 181. 182. 235. 236. 238. 252. 280. 302. 304. 313. 388.
d'Ambrosio, Alfred, 127.
Amis de la musique (Paris) 127.
Ander Aloi-, 24ff (Die Wiener „Tristan"-Not, 1861/63).
Andersen, H. Chr., 41. 177.
Andreae, Volkmar, 308.
Angenot, L., 314.
Anger, Ferdinand, 248.
Anheuer, Otto, 310.
Anschütz, Heinrich, 345.
Ans >rge, Conrad, 314. 382.
v. Antolffy-Coiros, O., 310.
Arensky, Anton, 185.
Aristoteles 57. 58.
Arlberg, Hjalmar, 239. 240.
Armbrust, Walter, 251.
Armingaud, Jules, 47.
v. Arnim, Bettina, 342. 343. 344.
Arnold von Bruck 232.
Aron, Paul, 250. 382.
Aronson (Bildhauer) 392.
Äschylos 57.
Ashley, Ruth, 180.
Assing, Ludmilla, 264.
Association musicale de Paris 245.
Astorga 184. 189.
Auber, D. E., 123.
Auberlen, Gottlob Samuel, 230.
Auer, Max, 320.
Augener & Co. 177.
Auguez-Montalant (Sängerin) 254.
Avani-Carreras, Maria, 318.
Avenarius, Cäcilie, 209. 212.
Bach, Johann Sebastian, 67ff (Wie sind J. S. B.s Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren? I.) 93. 124. 125. 128 (Bild). 143ff. (Wie sind J. S. B.s Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren? Schluß.) 162. 190. 191. 240. 241. 242. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 251. 252. 255. 271. 298. 306. 307. 309. 311. 312. 313. 314. 315. 318. 355. 380. 383. 387. 388. 390.
Bach, K. Ph. E., 250.
Bach, W. Friedemann 250. 316.
Bachgesellschaft, Neue, 246.
Bach-Verein (Heidelberg) 249.
Bach-Verein (Leipzig) 289.
Bache, Paulus, 124.
Bachenheimer, Theo, 190.
Bachmann, W., 247.
Bachmann (Bratschist) 124.
Bachmeyer, Lottie Erika, 308.
Bachofen, Kaspar, 230. 231.
Backhaus, Wilhelm, 252. 317.
Bagge, Selmar, 324.
Bähr (Sänger) 29.
Baillot, François, 300.
Bake, Otto, 185. 242.
Baeker, Ernst, 247.
Bakunin, M. A., 21.
Balakirew, Mili, 234. 254.
Baldreich, Gottfried, 183.
Baldszun, Georg, 303. 319.
Balser-Fyshe, Anna, 310.
Band, Erich, 94. 182.
v. Bandrowski, Alexander, 317.
Bantock, Granville, 252.
Bardas, Willy, 188. 251.
Bargiel, Woldemar, 310.
Barjanski, Serge, 383.
Bark, Cornelius, 302.
Barns, Ethel, 252.
Barré, Julius, 235. 236. 378.
Barth, Richard, 191. 253.
Bärtich, Rudolf, 247. 312.
Bartram, Elisabeth, 235.
Bartram, Robert, 303. 314.
Bartsch, Gertrud, 304.
v. Bary, Alfred, 123. 180.
Bataille-Quartett 306.
Batka, Richard, 174.
Battistini, Matteo, 378.
Bauberger, Alfred, 305.
Bauer, Harold, 188.
Bauernfeld, Eduard, 353.
Baumbach, Rudolf, 379.
v. Baußnern, Waldemar, 184.
Bax, Arnold, 252.
Bazzini, Antonio, 47.
Beck, Ellen, 252. 315.
Beck, Joh. Nepomuk, 29.
v. Beck, Graf, 256.
Beck, Frl. (Pianistin), 319.
Becker, Albert, 188.
Becker, Hugo, 233. 234. 310.
Becker, Reinhold, 247.
Beckford 260.
Beecham, Thomas, 252. 304.
Beecham Opera Company 317.
Beeker, Wilhelm, 307.
van Beethoven, Karl, 374.
van Beethoven, Ludwig, 37. 40. 46. 47. 53. 64. 124. 125. 142. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 175. 176. 181. 184. 185. 187. 188. 189. 190. 191. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 253. 254. 259. 283. 298. 301. 306. 307. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 319. 323ff (B. als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen. I.). 339ff (B. in der Dichtung). 356ff (Der Quartsextakkord als Vorhaltsbildung des Basses vor der Tonika bei B.). 373. 374. 380. 381. 382. 384. 385. 387. 388. 390. 391. 392 (Bilder).
Behm, Eduard, 187. 244. 383.
Behr, Hermann, 246. 382.
Beier, Franz, 303. 314.
Beilschmidt, Curt, 177.
Bekker, Paul, 183.
Beliza, Hans, 31.
Bell, Mostyn, 243.
Bellincioni, Gemma, 179.
Bellini, Vincenzo, 192.
Bellwidt, Emma, 53.
Beltramo, Margherita, 182.
Bendemann, Eduard, 215.
Bender, Paul, 123. 182. 238. 319.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bender-Schäfer, Franziska, 235. 247. 253.
Benk, Maria, 387.
Bennat 249.
Benoit, Peter, 305.
Peter Benoit-Fonds (Antwerpen) 305.
Berber, Felix, 185. 239. 301. 319.
Berger, Ludwig, 261. 271.
Berger, Wilhelm, 239. 247. 250.
Bergmann (Sänger) 305.
Bergwein, Marie, 308.
de Bériot, Charles, 300.
Berlioz, Hector, 48. 51. 53. 126. 161. 184. 240. 250. 253. 317. 372. 389. 391.
Bernays, Michael, 354.
Bernicart (Komponist) 182.
Berny, Auguste, 303.
Berson, S., 317.
Bertling, R., 11.
Bertram, Georg, 309.
Beß-Mensendieck, Frau, 201.
Best jr., A., 314.
Beta, O., 57.
Betz, Franz, 11.
Beyer, Heinz, 309. 315.
Beyer, Hermann, 245.
Beyer-Hané, Hermann, 244.
Biden, Sidney, 251. 385.
Bierbaum, O. J., 312.
Billington, Mme., 262.
v. Binzer, Erika, 318.
Biondi, Maria, 384.
Bischoff, Johannes, 387.
Bishop, H. R., 325.
v. Bismarck, Otto, 57.
Bithorn, Willi, 320.
Bittner, Julius, 305.
Blaise, Adolphe, 379.
Blake 267.
Bläsing, Felix, 239.
Blech, Leo, 182. 235. 304.
Bleyle, Karl, 241. 375. 389.
Blitar, Marie, 243.
Bloch, Josef, 300. 301.
Blüthgen, Victor, 384.
Blüthner-Orchester, 125. 185 186. 188. 240. 241. 242. 244. 247. 306. 307. 310. 381. 384. 386.
Bodanzky, Arthur, 237. 253.
Bodenstedt, Friedrich, 354.
Boëllmann, Léon, 191. 311. 387.
Bogucka (Sängerin) 238.
Böhler, Otto, 320.
Boehm, Adolph P., 390.
Böhm, Joseph, 256.
Boehm van Endert, Elisabeth, 239.
Bohnen, Michael, 236.
Bohuß-Heller, Irene, 317.
Bokemeyer, Elisabeth, 125.
Boelitz, Martin, 385.
Boltenhagen, Kurt, 379.
Boltz-Neitzel, Frau, 310.
Bonfantini, S. A., 209. 215. 217.
Bonnet, J., 191.
Bormann, Eugénie, 316.
Borodin, Alexander, 190.
v. Bortkiewicz, Sergei, 242. 249.
Borwick, Leonard, 252.
Bos, C. V., 242.
v. Bose, Fritz, 389.
Bosetti, Hermine, 123. 305. 317.
Bossi, Enrico, 191. 249. 316. 383. 387.
Bourbon (Sänger) 302.
Boulin-Berg, Berthe, 310.
Bournot, Otto, 210.
Brahms, Johannes, 124. 125. 166. 167. 169. 175. 178. 184. 185. 187. 188. 189. 190. 191. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 248. 251. 253. 254. 255. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 315. 316. 317. 318. 323. 372 380. 381. 382. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391.
Brahms-Verein (Berlin) 386.
Branco, Rudolf, 319.
Brandenberger, Ernst, 303. 314.
Brandt, Ad., 253.
Brandt, Karl, 300.
Brandts-Buys, Jan, 381.
Braschowanoff, Georg, 57. 58.
Braun, Carl, 318.
Braun, Friedrich, 122.
Braunfels, Walter, 318. 381. 386.
Braunroth, F., 312.
Braunschweig - Schneider, Johanna, 388.
Breest, Ernst, 185.
Breitenbach, F. J., 191.
Breitenbach jun. 191.
Breitenfeld, Richard, 122.
Breithaupt, R. M., 300.
Breitkopf & Härtel 29. 69. 207. 241. 264. 325. 374.
Brendel, Franz, 45.
Brentano, Antonia, 344.
Brentano, Clemens, 340. 341. 342. 344.
Brentano, Franz, 344. 374.
Bricht-Pyllemann, Agnes, 255.
Brieger, Eugen, 382.
Brieger, Margarete, 382.
Brixi, Franz Xaver, 117.
Brixi (Komponist) 109. 116.
Broadwood & Sons 266.
Brockhaus, C. F., 269.
Brode, Max, 250.
Brodersen, Friedrich, 238. 305.
Brodsky-Quartett 317.
Bronsgeest, Cornelius, 245.
Bruch, Max, 168. 187. 242. 252. 314. 315.
Bruck, Boris, 180.
Bruckner, Anton, 141. 188. 242. 247. 255. 307. 314. 317. 318. 389. 390. 391.
Brückner, O., 56.
Bruger-Drews, Margarete, 180.
Brüll, Ignaz, 310
Bruneau, Alfred, 125. 126.
Brünell, Eugen, 124
Brunotte, Alma, 243. 316.
de la Bruyère, Olga, 246. 316. 390.
van der Bruyn, W. D., 311.
Brzezinski (Sänger) 239.
Büchel, Hermann, 238.
Bugge, Erna, 316.
Bülau, Wolfgang, 247. 312.
Bulke (Chormeister) 237.
Bull, Ole, 290.
v. Bülow, Cosima, 15. 16. 21.
v. Bülow, Hans, 31. 45. 48. 50. 51 256.
Bungert, August, 387.
Bunk, Gerard, 233.
Burchard, Gustav, 302.
Burchard-Hubenia, Olga, 302.
Burchardt, Marga, 181. 182.
Bureau central de musique (Paris) 348.
Burg-Zimmermann, Emmy, 238.
Burger (Drucker) 217.
Burgstaller, Valesca, 251.
v. Bürkel, L., 57.
Burkhardt, Max, 59. 60. 231.
Burmester, Willy, 241. 251. 318.
Burns, Robert, 323. 324. 326.
Burrell, Mrs., 206 ff (Dokumente zur Lebensgeschichte Wagners. Aus dem Wagner-Werk der Mrs. B.).
Burrian, Carl, 378.
Busch, Adolf, 307.
Busch, Fritz, 307.
Buschbeck, Hermann, 305.
Busoni, Ferruccio, 242. 250. 306.
Bussard, Hans, 181.
Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 387.
Cadorini, Ettore, 320.
Cahier, Charles, 317 380. 390.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 248.
Caïn, Henri, 183.
Caland, Elisabeth, 128.
Caldara, Antonio, 306.
Campagnoli, Bartolomeo, 300.
Campe (Sänger) 29.
Canneel (Bildhauer) 392.
Capet, Lucien, 381.
Capet-Quartett 255. 381.
a cappella-Chor, Schraderscher, 188.
a cappella-Gesangverein, Putschscher, 386.
Caruso, Enrico, 174. 184. 235. 236. 237. 238.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Casadesus, Henri, 381.
Casadesus, Marcel, 381.
Casals, Pablo, 252. 317. 387. 388. 390.
Casella 313. 314.
Castelli, Ignaz, 345. 346. 351.
de Castro, O., 318.
Catelloni (Geiger) 188.
Cato, Diomedes, 316.
Catoire, G., 244.
Cavalieri, Elda, 182.
Cavallery, W., 245.
Cébron-Norbens (Sängerin) 379.
Chabrier, Emanuel, 126.
Chamberlain, H. St., 59.
v. Chamisso, Adelbert, 263. 268. 270. 347.
Charlesworth, Robert, 190.
Charpentier, Gustave, 240. 246. 251.
Chausson, Ernest, 126. 245. 254. 313.
Chemin-Petit, Hans, 300.
Cherubini, Luigi, 189. 250. 312. 313.
Chessin, Alexander, 244.
Chopin, Frederic, 178. 186 188. 191. 234. 243. 244. 245. 246. 250. 306. 308. 310. 313. 315 316f (Ch.-Zentenarfeier und I. Polnischer Musiker-Kongreß in Lemberg). 317. 319. 376. 380. 384. 387.
Chor, Pfannschmidtscher, 246.
Chor, Philharmonischer (Berlin). 239. 306.
Chor, Philharmonischer (Kassel), 314.
Chor, Philharmonischer (Wien), 255.
Choral Society (London) 252.
Chorverein, Zehlendorfer, 386.
Cimini (Kapellmeister) 238.
Clausius, Ch. E., 124.
Clément, E., 304.
Clementi, Karl, 267.
Clementi, Muzio, 259ff (M. C. in Berlin) 320 (Bild). 367.
Clementi & Co. 260. 267.
Clementi-Smith, P., 261.
Closson, Louis, 383.
Coates, Albert. 254.
Coates, John, 304.
Cohen, Frau, 263. 268.
Cohen (Bankier) 261. 262. 269.
Collard, F. W., 260. 261. 264. 268.
Collard & Collard 260.
Collignon (Sänger) 179. 302.
Colonne, Edouard, 240.
Colonne-Konzerte 253.
Concertgebouw-Orchester (Amsterdam) 313.
Concordia (Leipzig) 191.
Conrad, Albert, 237.
Conrad (Klarinettist) 124.
Cook, H., 320.
Coquard, Arthur, 126.
Cordes, Sofie, 182.
Corelli, Archangelo, 188. 242.
Cornelius, Frida, 236.
Cornelius, Peter, 25. 180. 184. 187. 250. 355. 380.
Corradetti (Sänger) 379.
Corsi, Jacopo, 306.
Cortot, Alfred, 127. 306. 387.
Coßmann, Bernhard, 256.
Coulomb (Sänger) 379.
Couperin, F., 126.
Courvoisier, Walter, 387. 389.
Cottlow, Augusta, 390.
Coward, Henry, 190. 247.
Craft, Marcella, 238.
Cramer, F., 265.
Cramer, Joh. Andreas, 230.
Cranz, Aug., 177.
Creizenach, Th., 353.
Croissant, Ernestine, 238.
Culbertson, Sascha, 189. 191. 251.
Culp, Julia, 184. 189. 190. 305. 310. 313. 314. 319.
Cunningham, Roland, 123.
Czaplinska (Sängerin) 239.
Czerny, Karl, 233. 259.
Czerny, Dr. K., 317.
Czerny (Cellist) 255.
v. Czettritz, Komtesse, 261.
Dachs, Oskar, 307. 315.
Daffner, Hugo, 312.
Dahm, Sofie, 248.
Dahn, Felix, 184.
Dalcroze, Nina, 380.
Dalmorès, Charles 182.
Dancla, Charles, 300.
Dankewitz, Elsa, 309.
Dante Alighieri 345. 387.
Darier (Geiger) 313.
Daser 106.
Daumer, Georg Friedrich, 343.
David, Ferdinand, 177. 192.
Davies, Fanny, 252.
Davies, Walford, 252.
Dawson, Frederick, 383.
Debogis-Bohy, Marie-Louise, 242. 247. 306.
Debussy, Claude, 122. 124. 125 126. 240. 241. 250. 252. 253. 255. 306. 318. 387.
Dechert, Hugo, 185. 244. 309. 311. 386.
Decsey, Ernst, 320.
Dehler (Sänger) 389.
Dehmel, Richard, 390.
Deiters, Hermann, 337.
Deldevez 177.
Delibes, Léo, 47. 191.
Delius, Frederick, 246. 306. 387. 390.
Delune, Louis, 313.
Denys, Thomas, 239.
Deppe, Ludwig, 128 (Bild).
Derû, Edouard, 384.
Dessau, Bernhard, 318. 382.
Dessoir, Susanne, 242. 312. 390.
Destinn, Emmy, 238. 242. 249. 390.
Destinn (Sängerin) 29.
Deutsch-Haupt, Erich, 124.
Devrient, Eduard, 42.
Dianni, A., 317.
Dick, Johanna, 249.
Diedel-Laas, Gertrud, 248.
Diederichs, Eugen, 186.
Diepenbrock, Alphons, 307.
Dietsch, P. L. Ph., 48. 51.
Dietz, Johanna, 312.
v. Dittersdorf, Karl, 312.
Dlabacz 115. 116.
Dlugoraj, W., 316.
Döbereiner, Christian, 249.
Dobrzynski, J. F., 316.
Doctor, Carl, 307.
v. Dohnanyi, Ernst, 185. 189. 237. 238. 241. 245. 308. 310. 311. 313.
Dohrn, Georg, 246.
Domchor (Bremen) 311.
Dömötör (Sängerin) 377.
Donati, Baldassare, 387.
Donebauer, Fritz, 128.
Doninger, Lina, 122.
Donizetti, Gaetano, 235.
Donnay, Maurice, 391.
Dosse, Ludwig, 309.
Dost, Walter, 379 („Das versunkene Schloß". Uraufführung in Plauen).
Dostojewski, F. M., 391.
Dowland 244.
Draeseke, Felix, 57. 188. 189. 190. 191. 231. 232. 242. 247. 315. 319. 390.
Drever, Constance, 123.
Drewett, Norah, 244. 315.
Drill-Orridge, Theo, 183.
Droucker, Sandra. 254.
Dubois, Théodore, 126. 191.
Ducis, Benedikt, 232.
Duff, Janet, 187.
Dukas, Paul, 126. 127. 317.
Düll (Bildhauer) 192.
Dumesnil, Maurice, 314.
Duncan, Elizabeth, 316.
Duparc, Henri, 126.
Dupont, G., 313.
Dupuis, Sylvain, 302.
Durigo, Ilona, 385.
Duscheck, Josepha, 108. 116.
Dussek, J. L., 266.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dustmann, Luise, 24. 26. 29. 30.
Duvivier 46. 48. 49.
Dux, Claire, 181.
Dvořák, Anton, 124. 184. 185. 247. 252. 254. 307. 308. 311. 315. 381. 384. 389. 390.
Ebert, Alfred, 158. 256.
Eccard, Johannes, 312.
Eckel, Chr. Gerhard, 242. 307. 315. 319.
Edelmann, Karl P., 390.
Egidi, Arthur, 239.
Egli, Joh. Heinrich, 230 231.
Ehlers, Eleanor Anna, 125.
Ehmant 47. 49. 50
Ehrlich, Matthias, 108. 116.
Eibenschütz, José, 249.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 178.
Eichholz, Gustav, 236.
Eilers, Albert, 182.
Eisele, Anny, 390.
Eisenberger, Severin, 312.
Eisner, Bruno, 245. 307.
Eitner, Robert, 117.
Elb, Margarete, 179.
Eldering, Bram, 250.
Elgar, Edward, 247. 317.
Ellger, Hilde, 244.
Ellmenreich, Erna, 181.
Elman, Mischa, 240. 246. 247. 251. 310. 388.
Eichstaedt, Elsa, 385.
Elsmann, Alfred, 180.
Elsner, Josef, 316.
Elwes, Gervase 252.
v. Emmering, Jolanda, 180.
Enesco, Georges, 124.
Engel, Emil M., 256.
Engel, E. W., 256
Engelhard, Alice, 382.
Engelhardt, Leonor, 307.
Engelke, Martin, 320.
Engell, Birgit, 311.
Engel, Vika, 181.
Epstein, Lonny, 315.
Erhard, Eduard, 315.
Erhard, Friedrich, 386.
Erhard-Sedlmaier, Josephine, 303.
Erik, Eugen, 187.
Erkel, Franz, 377.
Erlanger, Julius, 47. 49.
Erler, Theodor, 379.
Erler-Schnaudt, Anna, 53. 312.
Ertel, Paul, 178. 242. 375. 385.
Ertmann, Baronin, 374.
Eschenbach, Margarete, 250.
Eschke, Max, 240.
Espagne, Franz, 324. 325. 326. 329
Esser, Heinrich, 25. 26. 28. 29. 30.
Ettelt, O., 311.
Ewer & Co. 348.
Exner, Gustav, 185. 309.
van Eyken, Heinrich, 165.
Fähndrich, Albert, 239.
Fährmann, Hans, 375. 386.
Faining, Eaton, 247.
Falke, Gustav, 249.
v. Falken, Maryla, 179.
Fall, Leo, 238.
Faning 190.
Fanto, L., 179.
Farrar, Geraldine, 122.
Faßbaender, Peter, 191.
Faßbender, Zdenka, 123.
de Faublas, Chevalier 377.
Fauré, Gabriel, 126. 306. 380.
Favre (Sänger) 179.
Fay, Maud, 123
Féart, Rose, 127.
Federhoff-Möller, Fanny, 385.
Feinhals, Fritz, 123. 190. 238.
Fell, Amelie, 386
Feltesse (Sängerin) 179. 302.
Fergusson, George, 187.
v. Feuchtersleben, Ernst Frhr., 346.
Feuchtinger, Eugen, 296.
Feuerbach, Ludwig, 58.
Fibich, Zdenko, 254
Fidelmann Sam, 309.
Fiedler, C., 382.
Fiedler, Max, 310
Field John, 261. 262.
Fischer, Edwin, 246. 247.
Fischer, Eugen. 174.
Fischer, Ferdinand, 106.
Fischer, Georg, 45.
Fischer, Ludwig, 45.
Fischer, Richard 248. 249.
Fischer, Wilhelm, 43.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 309. 313. 384.
Fitelberg, Gregor, 319.
Fitzner, R., 255.
Fitzner-Quartett 185. 307. 312. 381.
Fladnitzer, Luise, 304.
v. Fladung, Irene, 238.
Fleck, Fritz, 178. 190.
Fleisch, Maximilian, 311. 312.
Flemming, F., 245.
Flesch, Karl, 185. 242. 247. 249. 253. 255. 313.
Flohr, Hubert. 248.
Flonzaley-Quartett 244. 250.
v. Florentin-Weber, Paula, 235.
Floersheim, Otto, 313.
Floßmann, Josef, 392.
Foglar, Ludwig, 355.
Forchhammer, Einar. 304.
Forkel, Joh. Nik., 76.
Forrest, Ada, 317.
Förstel, Gertrude, 53. 307. 378.
Foerster, Adolph M., 178.
Förster, Georg, 232.
Förster-Fröhlich, Hermine, 235. 236.
Forster-Larrinaga, Robert, 386.
Franck, Anton, 181.
Franck, César, 124. 127. 142. 191. 251. 254. 315.
Franck (Theaterdirektor) 379.
Frankenstein, Ludwig, 208.
Frankl, L. A, 353
de Frate (Sängerin) 123.
Franz, Gustav, 242.
Frauenchor (Essen) 313.
Freiburg, Otto, 305
Freund, Margarete, 384.
Freund, Maria, 254.
Frey Emil, 384.
Fricke, Richard, 11.
Fried, Oskar, 240. 242 390.
Fried, Richard 238 255.
Friedberg Carl. 189. 246 250.
Friedman, Ignaz, 186. 189. 191. 310. 386 387. 390.
Friedrich Wilhelm, Prinz v. Preußen, 256
Friedrich Wilhelm, Prinzessin v. Preußen, 256.
Friedrichs, Karl, 319.
Fries, A., 38.
v. Frimmel, Theodor, 342. 392.
Fritz, Rosa 309
Fröbe, Iwan. 307.
Fröhlich, Alfred, 235. 236. 378.
Frommer, Paul 236.
Fuchs, Albert, 386.
Fuchs, Henny, 384.
Fuhrmeister, Fritz, 243.
Fumagalli, A., 182. 191.
v. Gabain, Anna, 318. 387. 389. 390.
Gaillard, Carl, 57.
Galston, Gottfried, 254.
Ganne, Louis, 379.
Ganz, Rudolph, 188.
Gaos, Andrès, 185.
Garcia, Manuel, 297.
Garden, Katarina. 181.
Gardini, Berta, 385.
Gärtner, Marie, 238.
Gaertner, Walter, 181.
Gastoldi, G. G, 387.
Gatter, J., 176.
Gaul, Gustav, 64.
Gauntier, Marguerita, 236.
Gebhardt, Martin. 239.
Geiger Albert, 181.
Geis, Johanna, 190 382.
Geis, Josef, 123.
Geist, Karl, 319.
Geiße-Winkel, Nicola, 53.
Gelbard, Margarete, 382.
Gellert, Chr. F, 230.
Geminiani, Francesco, 177.
Gemünd, Karl, 236.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gentlemen's Konzerte (Manchester) 317.
Gentner, Karl, 122.
Georges, A, 380.
Gerardy, Jean, 242.
Gerber, E L, 263.
Gerber, P., 297.
Gerhardt, Elena, 190. 240. 250. 254. 308.
Gerhardt, Paul, 316.
Gerhardt, Paul (Organist), 251.
Gerhäuser, Emil, 182.
v. Gerlach, Artur, 236.
Gernsheim Friedrich, 239. 250 253 305 388.
Gesangverein, Akademischer (Heidelber.), 249.
Gesangverein, Brandtscher, 253.
Gesangverein, Kotzoltscher, 386.
Gesangverein, Rühlscher, 387.
Gesangverein, Sternscher (Berlin), 307.
Gesellschaft, Helvetische, 230.
Gesellschaft für deutsche Literatur (Berlin), 38.
Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 312.
Gesellschaft, Musikalische(Köln), 190. 250. 315.
Gesellschaft, Musikalische (Leipzig), 251. 389.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 240. 307
Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 344.
Gesellschaft, Philharmonische (Paris), 253.
Geselschap, Friedrich, 392.
Geselschap, Marie, 247. 314.
Gesterkamp, Jan 124.
Gewandhaus-Konzerte (Leipzig) 190. 250. 315. 389.
Gewandhaus-Orchester (Leipzig) 315. 389.
Gewandhaus-Quartett (Leipzig) 247. 250. 389
Geyer, Johanna 214.
Geyer, Stefl, 208. 210 212.
Geyer-Dietrich, Meta, 380.
Giesebrecht, Ludwig, 346.
Gille, Karl, 181.
Gillmann, Max 238 305.
Gindra, Therese 187.
Gisborne, Emma, 272.
Gipser, Else, 382. 388. 390.
Glasenapp, C. Fr., 23. 57. 207. 208.
Glöckner, Ernst, 375.
Glowacki, St. 317.
Gluck, Chr W., 55. 239. 240. 296. 306. 314.
Gmeiner, Luise, 308.
Gmeiner (Sänger) 389.
Göbel, Eduard, 180.
Godard, Benjamin, 315.
Godowsky, Leopold, 309. 386.
Göhler, Georg, 251. 389.
Goldmark, Karl, 181. 184. 241. 255. 310 382.
v. Goldschmidt, Adalbert, 377.
Goldschmidt, Paul, 252.
Goll (Pianist) 252.
Golther, Wolfgang, 58.
Goodson, Katharine, 385.
Goethe, J. W., 54. 55. 133. 187. 212 230. 270. 339. 342. 343. 344. 346 351. 353 354.
Gottlieb, Henriette, 379.
Goetz, Hermann, 127. 180.
Goetz, Berta, 384.
Goudimel, Claude, 230.
Gounod, Charles, 122.
Grabert, Martin, 386.
Graf, Max, 59.
Graham 324.
Grammann, Carl, 320 (Bild).
Grams, Else, 383.
de Grassi (Geiger) 252.
v. Grave, Else, 251. 319.
Graevell 230.
Greaves, Thomas, 176.
Gregor, Hans, 380.
Gregori, Ferdinand, 237. 313.
de Gregorio (Sänger) 123.
Gregory, Elsa, 243.
Grell, Eduard, 255.
Grétry, A. E. M., 307. 312 379.
Gretschaninoff, Alexander, 316.
Greuze, J. B, 128.
Grevesmühl, H., 319.
Grieg, Edvard, 187. 241. 242. 315. 384. 388. 390.
Grillparzer, Franz, 340. 345. 348 349. 354. 374.
Grimm-Mittelmann, Berta, 251. 389.
Grimminger, Adolf, 27.
Griswold, Putnam. 248.
Gröbke, Adolf, 181.
Grondona, mma, 237.
Gros, Maartin, 179
Groß, Carl, 303.
Grosz, Gisella, 383.
Grothe, Hans, 383.
Grümmer, Paul, 241.
Grümmer, Wilhelm, 305.
Grün, Anastasius, 348 350.
Gruner, L., 176. 392.
Grünfeld, Josef, 392.
Grüning, Wilhelm, 239.
Gruppe, Paul, 311.
Grützmacher, Friedrich, 250.
Guilmant, Alexandre, 191.
Guiraud, Ernest, 384.
de Guitaut, Gräfin 254.
Günsbourg, Raoul, 302.
Günter, Helene, 309.
Günther, Ernst, 379.
Günzburg, Mark, 246. 251. 312.
Günzburg-Oertel, Elsa, 246. 312.
Gura, Hermann, 187. 251.
Gura-Hummel, Annie, 315.
Gürzenich-Konzerte (Köln) 250. 315.
Gürzenich-Quartett 248. 250.
Guszalewicz, Alice, 181. 236.
Gütersloh, Alice, 238.
Gutheil-Schoder, Marie, 183.
Haas, Fritz, 255.
Haas, Joseph, 317.
de Haan-Manifarges, Pauline, 239. 248. 383.
Haberl, Franz Xaver, 128 (Bild).
Hadden, E. Cuthbert, 326.
Hadwiger, Alois, 179. 302.
Hafgreen-Wag, Lili, 182.
Hagen, Adolf, 235. 386.
Hägg, Gustaf, 186.
Hagin, Heinrich, 180.
Hahn, Eugen, 191.
Hahn, Alwin, 319.
v. Haken, Max, 312.
Halévy, J F. E., 237.
Halir, Karl, 185. 309.
Hallberger, Eduard, 348.
Hallé-Konzerte(Manchester)317.
Haltwachs, Carl, 314.
Halter, Elisabeth, 384.
Hambourg, Mark. 252.
Hamerling, Robert, 354.
Hammann (Maler) 128.
Händel, G. F., 177. 189. 190. 240. 248. 249. 298. 311. 313. 388. 389.
Hannß, Konrad, 249.
Hansen (Sänger) 124.
Hanslick, Eduard, 29.
Hansmann, Walter, 315.
Hänszel, W., 191.
Häntzsch, Ernst, 312.
Harden, Lucie, 187.
Harmonie (Antwerpen) 306.
Harrison, Beatrice, 244. 247. 382.
Harrison, May. 247. 251. 382.
Hartmann. Elisabeth, 306.
Hartmann-Rauter, Auguste, 124.
Hartung, Anna, 251.
Haßler, Hans Leo, 387.
Hathaway, Dr, 252.
Hauptmann, Gerhart, 239. 240.
Hauptmann. Moritz, 192.
v. Hausegger, Siegmund, 184. 185. 245. 249 314. 381. 388.
Hauser, Elise, 253.
Hauser, Franz, 57.
Havemann, Gustav, 184. 249. 381.
Haydn, Joseph, 47. 115. 162. 163. 166 168. 184. 185. 189. 244. 245. 246. 250. 259. 298. 307. 310. 312. 314. 319. 324.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

327. 328. 335. 339. 342. 347. 350. 381. 388. 389.
Haym, Hans, 248.
Hayot 254.
van Heck, Marie, 310.
Hecker, Siegmund, 235.
Hedler, Richard. 235.
Heermann, Hugo, 185. 189. 251. 308.
Heermann-Quartett 185.
Heermann, Viktor, 189.
Hegar, Friedrich, 191. 306. 389.
Heger, Robert, 309.
Hegyesi, Lotte, 315.
Hehemann, Erika, 247.
Heim, Melitta, 180.
Hein, Paul, 184.
Heine, F., 56.
Heine, Heinrich, 339.
Heinemann, Alexander, 187. 255.
Heinemann, W.. 306.
Heinse, J. J. W., 375.
Heintz, Albert, 58.
Hekking, Gerard, 313.
Helbling-Lafont, Laura, 309. 310. 315
Hell, Th., 208.
Heller, Robert, 354.
Hellink, Lupus, 232.
Hempel, Adolf, 53.
Hempel, Frida, 235. 246. 248. 389.
Henniker Heaton S., 206.
Henriques, Fini, 247.
Henry & Cohen 350.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 251. 313.
Hentschel-Schesmer, Grete, 244.
Henschel. Georg 314.
Herder, Joh. Gottfried, 346.
Herfurth, Prof., 127.
Hermann, Agnes, 238.
Hermann P., 246.
Herold, Wilhelm, 304.
Herpen, Charlotte, 245.
Herper, Frida, 303.
Herrmann, C., 250.
Herrmann, Paul, 382.
Herrmann W., 247.
Hertz, Alfred, 304.
Herz, Henri, 290.
Herzog. Emilie, 191.
v. Herzogenberg, Heinrich, 310.
Heß, Otto, 179 302.
Heß. Willy, 185 244. 309. 311.
Heß-Quartett 309.
Hesse, Anna, 308.
Heumann, Maria, 187.
Heuse, J., 206
Hewitt, Maurice, 381.
Heyde, E., 127.
Heydenblut, Hugo, 382.
Heyer, H., 255.
Heymann-Engel. Sophie, 307.
Heyse, Karl, 387.
Heyse, Paul, 354. 376.
Hicke, Otto, 237.
Hidding, H., 64.
Hiedler, Ida, 380.
Hieke, O., 309.
Hignard, Aristide, 47.
Hildach, Eugen, 190.
Hildebrand. Marie, 312. 388.
Hilf, Arno, 301.
Hill. Tilia, 248.
Hinkley, Allen, 305.
Hinze-Reinhold, Bruno, 385. 390.
Hirschberg, Leopold, 374.
Hirschmann, Henri, 182.
Hirt, Fritz, 390.
Hitschold 44.
Hitzelberger 390.
Hitzig, Jul. Ed., 268.
v. Hochberg, Bolko Graf, 128. 249 256.
Hock-Quartett 189.
Hoffmann, Baptist, 307. 386.
Hoffmann, E T. A., 374. 375.
Hoffmann, Lisbet, 186
Hoffmann (Pianistin) 188.
Hoffzimmer, Ernst, 186.
Hofkapelle (Altenburg) 389.
Hofkapelle (Darmstadt) 311.
Hofkapelle (Dresden) 246.
Hofkapelle (Sondershausen) 127.
Hofkapelle (Stuttgart) 191.
Hofkapelle (Weimar) 319.
Hof- und Domchor (Berlin) 306.
Hofmann, Alois, 302.
v Hofmannsthal, Hugo, 184.
Hofmeier, A., 124.
Hofmüller, Sebastian, 123. 305.
Hohberg, Rudolf, 307.
v. Hohenlohe, Marie Prinzessin, 57.
Hoehn, Alfred, 191.
Holbein, Hans, 166.
Holbrooke, Joseph, 252.
Hollaender, Gustav, 309.
Hollmann, Joseph, 253
v. Holtei, Karl, 343. 354.
Hoelterhoff. Leila S., 245.
Holtschneider, Carl, 312.
Hölty, L. H., 167.
Holz, Arno, 178.
Holzapfel. Adalbert, 377.
Homer 57.
Höpfl. Josef, 377.
Hoppe, Magda. 308.
Hoppen, Rudolf, 314.
Hörder, Käte. 312.
Hörnecke(Regierungsbaumeister) 248.
Hösel, Kurt, 247. 313.
Hoth, Georges, 177.
Hoetzel, Carl. 124
Houben, Elisabeth, 187.
Hoyer, Else, 388.
Hrabanek (Sänger) 29.
Hrabanus Maurus 53.
Huber, A., 390.
Huber. Hans, 188 252.
Huberdeau (Sänger) 127.
Huberman, Bronislaw, 250. 314.
Huberti, G., 311.
Hübner, Georg, 387.
Hübner, Julius, 215.
Hummel, Joh. Nep., 324.
Humperdinck, Engelbert, 190.
Hunold, Erich, 302.
v. Hunyady, Maximus, 186. 251.
Hurlstone, William Y., 310.
Hutschenreuter, Otto, 383.
Hutter, Herman, 191. 389.
Hüttner, Georg, 312. 313.
Hyde, Mrs., 267.
Ibach, Max, 239.
d'Indy, Vincent, 126. 190. 317.
Ingenhoven, Jan, 126.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 191.
Irrgang, Bernhard, 186. 239. 240. 248. 249. 307. 380.
Isaacs, Edward, 317.
Isaak, Heinrich 312.
Istel, Edgar, 4. 56. 60. 64.
van Isterdaël, Charles, 313.
Ivaldi, Filippo, 309.
Iwan der Schreckliche 302.
Jab, W., 128.
Jachimecki, Z., 316.
Jack'l, Lisa, 245.
Jacobs, Anna, 253.
Jacquard, Léon, 47.
Jadlowker, Hermann, 181.
Jäger, Rudolf, 181. 237.
Jahn, Otto, 106 107.
Jaques-Dalcroze, Émile, 186. 201. 251. 380.
Jehmlich, Gebrüder, 251.
Jeitteles, Ignaz, 346.
Jenik, Hilda, 238.
Jensen, Adolf, 316.
Jensen, Gustav, 177.
Jensen, Paul, 122.
Jeppe, Elisabeth, 318.
Jeritza, Mitzi, 183.
Jervis-Read, H. V., 125.
Joachim, Joseph. 256. 301.
Jonas, Alberto, 243. 315.
Jörn, Karl, 180 182.
Josef II., Kaiser, 115.
Jovanovic, Carola, 180.
Juel, Fredy, 187.
Jung, Rudolf, 191.
Juon, Paul, 191. 253.
v. Kaan, Heinrich, 254.
Kahane, Hermine, 318.
Kähler, Willibald, 305.
Kahn, Robert, 187. 245.
Kaiser, Alfred, 378 („Stella maris". Uraufführung in Düsseldorf).
Kalbeck, Flore, 390.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kalbeck, Max, 305.
Kalischer, Alfr. Chr., 326. 327. 328. 329 340. 374.
Kalkbrenner, Friedrich, 264.
Kallensee, Olga, 314.
Kalweit, Ferdinand, 307. 382.
Kamm (Kapellmeister) 303.
Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 245.
Kammermusikvereinigung, Darmstädter, 312.
Kammermusikvereinigung, Neue (München), 317.
Kammermusikvereinigung, Schennichsche, 250.
Kammerspiel-Trio, Berliner, 308. 319.
Kämpf, Karl, 243. 309. 318.
Kämpfert, Anna, 387. 388. 390.
Kanne, F. A., 345.
Kantonal Sängerfest, 29. Luzerner, 191.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 184. 240.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 189. 386.
Kapelle, Kgl. (Kassel), 314.
Kapeller, Karl, 124.
v. Kaphengst, Frau, 267.
Kapp, Julius, 210. 373.
Karg-Elert, Sigfrid, 251. 387. 389.
Kaschowska, Felicie, 254.
Kase, Alfred, 182. 235. 237. 314. 378.
v. Kaskel, Karl, 302 („Der Gefangene der Zarin". Uraufführung in Dresden).
Kastner, Alfred, 252.
Kastner, Emerich, 31.
Kastner, Leo, 302.
Kauffmann, Fritz, 239. 250. 301.
Kaufmann, Ferdinand, 308.
Kaun Hugo, 242. 243. 247. 306. 309. 310. 311. 314. 315. 318.
Kayser, Ph. Christoph, 230.
Kayser, Dr., 390.
Keith, Charlton, 314.
Keiper, Hermann, 313.
Kekulé von Stradonitz, Stephan, 208.
Keldorfer, Marie, 235.
Keller, F., 314.
Keller, Gottfried, 355. 376.
Kelley, Edgar Stillman, 307.
Kelvin, Lord, 133.
Keßler (Sängerin) 305.
Kettner, Anna, 302.
Kewitsch, Willi, 187.
Kiefer, Heinrich, 389.
Kienzl, Wilhelm, 305.
Kießlich, Alex, 310.
Kietz, E. B., 214.
Kietz, Gustav, 208.
Kinderchor der Zentralsingschule (München) 53.
Kirchenchor, Chemnitzer, 386.
Kirchenchor, Evangelischer (Essen), 313.
Kirchenchor, Evangelischer (Rüttenscheid), 313.
v. Kirchfeld, Rosine, 236.
Kirchhoff, Walter, 248.
Kirsch, Hedwig, 385.
Kiß, Johanna, 243.
Klarmüller, Fritz, 377.
Klebe-Wedekind, Agnes, 377.
Klein, Franz, 392.
Klein, Josef, 124.
Klein, Julius, 305.
Klein, Karl, 124.
v. Kleist, Heinrich, 237.
Klemperer, Otto, 180.
v. Klenau, Paul, 318. 390.
Klengel, A. A., 261. 264. 266.
Klengel, Julius, 190. 234. 250. 309. 312. 389.
Klindworth, Karl, 57. 128. (Bilder). 283.
Klinger, Max, 64.
Klinghammer, Erich, 181. 237.
Klingler, Karl, 190. 191.
Klingler, Fridolin, 124.
Klingler - Quartett 246. 310. 381.
Klopstock, F. G., 55. 230. 345.
Klose, Friedrich, 253. 381.
Kloß, Erich, 56. 57.
Kluge, Albert, 247.
Klum, Hermann, 318.
Klumann, Rudolf, 245. 246. 315.
Knauer, Georg, 318. 390.
Knoch, Ernst, 181.
Knote, Heinrich, 123. 312. 313. 388.
Knyvett, Stewart, 190. 247.
Koch, Emma, 384.
Koch, Friedrich E., 239.
Koch, Max, 56 208. 209. 212.
Kochanski, Waclaw, 383.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 117. 190. 246. 250.
v. Koczalski, Raoul, 186. 246. 247.
Koegel, Martin, 303.
Kohl, L., 245.
Köhler, B., 314.
Köhler, Louis, 57.
Köhler (Sängerin) 179.
Kohne, Ridley, 256.
Kolkmeyer, H., 311.
Koenen, Tilly, 240. 316. 382. 386.
König, Guilleaume, 124.
Konservatorium, Sternsches, 309.
Konzerte, Philharmonische (Berlin), 306.
Konzerte, Philharmonische (Dresden), 247. 386.
Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 249. 314. 388.
Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 315. 389.
Konzerte, Philharmonische (Prag), 254.
Konzertgesellschaft, Klassische (London), 252.
Konzertgesellschaft (Elberfeld) 248.
Konzertverein (Berlin) 242. 307. 381.
Konzertverein (München) 317.
Konzertverein (Wien) 255. 391.
Konzertvereinigung des Kaiser-Wilhelm - Gedächtniskirchenchores 310.
Konzertvereins-Orchester (München) 53. 390.
Korány-Scheck, Fritz, 182.
Körner, K., 239. 250.
Körner, Theodor, 374.
Korngold, Erich Wolfgang, 183. 318.
Korolanyi, Friedrich, 235.
Kosman, Alexander, 248.
Kößler, Hans, 310.
Kothe, Richard, 181.
Kothe, Robert, 308. 319.
Kozeluch, L. A., 324.
Krakauer, Erich, 383.
Kraus, Ernst, 123.
v. Kraus, Felix, 249. 312. 389.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 312. 381.
Kraus-Sonderhoff, Irmgard, 124.
Krause, Clara, 308.
Kraußе, Robert, 64.
Krehl, Stephan, 389.
Kreisler, Fritz, 241. 247. 252. 317. 388.
Kreisler, Lotte, 189. 251.
Kreutzer, Leonid, 47. 384.
Krever, Arnoud, 299. 300.
Kris, Emerich, 191.
Krohn, Hildegard, 309.
Kromer, Joachim, 249.
Kronke, Emil, 247.
Krug-Waldsee, Josef, 253.
Krug, Arnold, 247.
Krull, Annie, 378.
Kruse (Kassel) 314.
Kubelik, Jan, 188. 252. 290. 317.
Küchler-Weißbrod, E., 315.
Kuffner 374.
Kühlborn, Heinrich, 253.
Kuhn, Paul, 305.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 238.
Kummer, Fr. A., 233.
Kun, Cornelius, 179.
Künnecke, Eduard, 181.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kunwald, Ernst, 124.
Kunze, Albert, 182. 378.
Kürnberger, Ferdinand, 354.
Kursaal-Orchester (Luzern) 191.
Kurt Deri, Melanie, 318.
Kutzschbach, Hermann, 179. 246.
Kuyper, Elisabeth, 385.
Kwast, James, 249 309.
Kwast-Hodapp, Frida, 309. 310. 312. 384.
Labia, Maria, 179. 239. 242.
Lachmanski (Pianistin) 319.
Lachowska, J, 317.
Laffitte 49.
Lafont, Hermann, 315.
Lafoye 268.
Lähnemann, Otto, 180.
v. Lalewicz, Georg, 309. 316.
Lalo, Edouard, 47. 126. 241. 252. 305. 311.
Laloy, Louis, 58.
La Mara 21. 374.
Lambinon, Nicolas, 244.
Lambrino, Telemaque, 316.
Lamond, Frederic, 245. 247. 254. 255. 316. 318 319. 387. 388.
Lamoureux, Charles 253.
Lamoureux-Konzerte 254.
Lampe, Walther, 246 308. 319.
Landau, H. J, 351. 354.
Landowska, Wanda, 126. 316.
Langbein, Gertraud, 188.
Lange, Hermann. 247.
Langenhahn, Christel, 379.
Langenhan-Hirzel, Anna, 390.
Langhans (Geh. Kriegsrat) 262.
Lasso, Orlando, 244.
Lattermann, Susanne, 308.
Laub, Ferdinand, 256.
Laube, Elsa, 187. 314.
Lauber, Joseph, 313.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 181. 238.
Laurencin 117.
Laurent, Therèse, 388.
Laurischkus, Max. 247.
Lauska, Franz, 262. 266. 267.
Laussot, Jessie, 22.
Lavater, Joh. Kaspar, 230.
Lay (Sänger) 29.
Le Borne, Fernand, 253.
Leclair, J M., 177.
Lecocq, Charles, 182.
Lederer, Felix, 237.
Lee, Elisabeth 308.
Leenaerd (Dirigent) 306.
Leffler, Robert, 378.
Leginska, Ethel, 243. 312.
Lehar, Franz, 182. 236. 238. 378.
Lehmann, Joh. G. G., 263. 265. 266. 267.
Lehmann Joh. Peter, 263.
Lehmann, Karoline, 263. 264. 265. 266. 267. 268. 272.
Lehmann, Lilli, 390.
Lehmann, Norbert, 109. 110. 115. 116 117. 256.
Lehrergesangverein Diesterweg (Antwerpen) 305.
Lehrergesangverein (Barmen) 239.
Lehrergesangverein (Braunschweig) 188.
Lehrergesangverein (Bremen) 125. 189. 311.
Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 311. 312.
Lehrergesangverein (Hamburg) 191. 253.
Lehrergesangverein(Leipzig)389.
Lehrergesangverein (Mannheim) 253.
Lehrs 57.
Leichtentritt. Hugo, 382.
Leisner, Emmi, 314. 386.
Lejdström, Carl, 389.
Lekeu, Guillaume, 313.
Lemba, Arthur, 255.
Lenau, Nikolaus, 301. 348. 350
v. Lenbach, Franz 56 64.
Lentz Marschner, Käthe, 46.
v. Lenz, Wilhelm, 350.
Léonard, Hubert 300.
Leonard, Therese L., 185. 251.
Leoncavallo, Ruggiero, 184. 235. 302. 379.
Leonhardt, Karoline, 351.
Leopold II., Kaiser, 115.
Lermontow, Michael, 254.
Lerner, Tina, 390.
Leroux, Xavier, 304.
Leroy, Marie, 314.
Lessing, G. E., 55. 58.
Leßmann, Eva, 306.
Lett, Phyllis, 190.
Levy, Ernst, 252.
Lewicka, M., 239. 317.
Lewicki, M., 238.
Leydhecker, Agnes, 251. 315.
Lhévinne, Joseph, 187.
Liadow, Anatol, 255. 306.
Liapunow, Sergei, 188. 234.
Lichtenberger, Henri, 58.
Lie, Sigurd, 384.
Liebstöckl, Hans, 183.
Liederkranz (Bayreuth) 59.
Liedertafel (Berlin) 190 306.
Liedertafel (Vöcklabruck) 320.
van Lier, Jacques, 185. 247.
v. Linné, Karl, 133.
Linnemann, R., 91.
v. Linsingen (Gesandter) 46.
Lißmann, Eva Katharina, 243.
Lißner, Claire, 235. 236.
Liszt, Cosima, 64.
Liszt, Franz, 4. 16. 17. 18. 25. 45. 53. 124 178. 184. 187. 190. 191. 234. 242. 245. 247. 250. 251. 256 259 280. 287. 306. 315. 316 320 (Bild). 349. 372. 380. 383. 385. 389 390.
Litolff, Henry, 325.
Littmann, Max, 192.
Löbell 270
Lobstein-Wirz, Louise, 249.
Locatelli, Pietro, 311.
Lochbrunner, Ernst, 390.
Loh-Konzerte (Sondershausen) 127.
Lohelius, Pater, 109. 116. 117. 256 (Bild).
Lohfing Robert, 305.
Lohse, Otto, 181. 236.
Longman 260.
Lonsdale, J, 320.
Lope de Vega 345.
Lorentz, Alfred 181.
Lorenz, Else, 309.
Lortzing, Albert, 235 379.
Lothar, Rudolf, 302 303.
Louis Ferdinand, Prinz v Preußen, 266.
Lous, Astrid, 236.
Loewe, Carl, 312. 346. 390.
Löwe, Ferdinand, 255. 317. 390. 391.
Loewenfeld, Hans. 378.
Lübeck, Ernst, 47.
Lubomirski, Ladislas Fürst, 319.
v. Lüdritz (Kammergerichtsrat) 267.
Ludwig I., König v. Bayern, 355.
Ludwig II., König v. Bayern, 15ff (König Ls „Wagner-Buch").
Ludwig, Hans, 183.
Lugiati, Pietro, 128.
Lukas-Kirchenchor (Chemnitz) 189
Lüppertz, Willy, 181. 182. 378.
de Lussan, Zélie, 305.
Luther, Martin, 232 240. 307. 355.
Luther-Kirchenchor. Martin, 386.
Lutnia (Lemberg) 317.
Lütschg. Waldemar, 385.
Lutter, Heinrich, 307.
Lyser, J. P., 392.
Maas (Cellist) 127.
Maaskoff, Anton, 317.
de Macchi (Kapellmeister) 123.
Mac Cormack (Sänger) 253.
Mac Grew, Rose, 377.
Machold, Alfred, 319.
Maddison, Adela, 378 („Der Talisman". Uraufführung in Leipzig)
Madeleine, Marie, 376
Madrigalvereinigung, Barthsche, 248. 318.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Madrigalvereinigung, Münchener, 126.
Mahlendorff, Dina, 181. 238.
Mahler, Gustav, 53f (Die Uraufführung der 8. Symphonie von G. M. in München). 104. 237. 305. 307. 379. 380. 389.
Mahu, Stephan, 232.
Mailly 191.
Mainardi, Henri, 185.
Malawski (Sänger) 239.
Maler, Dr., 250.
Malfatti 374.
Malli g, Otto, 301.
Malten, Marietta, 383.
Manén, J. an, 181. 248. 305. 381. 384 390.
Mang, Karl, 302.
Männerchor, Neebscher, 388.
Männergesangverein, Neuer Leipziger 251 389.
Männerquartett, Bernhardtsches, 191.
v. Manoff, August, 238.
Mantler, Ludwig, 235.
le Mar, Benita, 383.
Marak, Otto, 179. 303.
Marbach, Oswald, 209. 354.
Marion, Georg, 237. 378.
Mariotte 303.
Marcel, Lucille, 250.
Marenzio, Luca, 312.
Markowsky August, 183.
Marschner, Heinrich, 42ff (H M beim Pariser „Tannhäuser"-Skandal). 64. 379.
Marschner, Marianne, 43.
Marschner, Therese, 46 47. 48. 49. 50. 52.
Marteau, Henri, 241. 242. 248. 310 315. 318. 386. 388.
Marteau-Trio 310.
Martersteig, Max, 304.
Martienssen, A., 267.
Martinuzzi, Kardinal, 377.
Martucci, G., 245.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 240. 380
Masbach, Fritz, 380.
Mascagni, Pietro, 182.
Masciti 177.
Masseau (Bildhauer) 392.
Massenet, Jules, 238. 302.
Maszyński, P., 317.
Maeterlinck, Maurice, 125. 241. 252.
Matossi, Lorenz, 387.
Maurer, Heinrich, 309.
May, Steffi, 179.
Mayer, Friedrich, 390.
Mayer, Wenzl, 108. 115.
Mayer-Mahr, Moritz, 382.
Mayerhoff Franz, 127. 386. 389.
Mayr, Richard, 53. 380.
Mayr, Simon, 296.
Mayrhofer, Johann, 346.
Mayrhofer, Robert, 175.
Mazas, J. F., 47.
Mazas, Frau, 47.
Mazas 47.
Meerlo, Hermann, 313.
Méhul, E. N., 236.
Meioch, Joh. Jak, 272.
Meißner, Lorle, 384.
Melcer, Henryk, 316.
Melzer, Josef, 246 319. 382.
Mendel, Hermann, 262.
Mendelssohn, Arnold, 245. 306. 388.
Mendelssohn, Ludwig, 378.
Mendelssohn Bartholdy Felix, 47. 58. 191. 241. 245. 248. 305. 307. 315. 316. 339. 381. 386.
Mengelberg, Willem, 189. 387.
Menter, Sofie, 389.
v. Menzel, Adolph, 64.
Menzinsky, Modest, 181. 303.
Mergelkamp, Jan, 236.
Merian, Hans, 174.
Merriem, Grete, 182. 237. 304. 378.
Merseburger, Georg, 64.
Merter ter Meer, Max, 181.
Merviola, Helene, 124.
Merz, Max, 316.
Messager, André, 182.
Messchaert, Johannes, 189. 314. 382. 387. 390.
Metaxian, S., 238. 239.
v. Metternich, Pauline Fürstin, 51.
Metzger, Ottilie, 53. 247.
Meyer, Louis, 181.
Meyer, Waldemar, 251.
Meyer-Quartett, Waldemar, 185. 307.
Meyerbeer, Giacomo, 19. 182. 184. 256. 262.
Meyjes, Harriet, 388.
Michael, Emil, 230.
Midgley, E., 317.
Mielczewski, M., 316.
v. Mildenburg, Anna, 304. 380.
Mildner-Streng, Josephine, 381. 390.
Milinowski, Marta, 390.
Milwid, A., 316.
Minchajmer, Th., 316.
Mlynarski, Emil, 254.
Mocquard 46. 48. 49.
Moffat, A., 177. 334. 337.
Mohnhaupt, Robert, 319.
Mohwinkel, Hans, 305.
Molière 379.
v. Möllendorff, Dora, 188.
v. Möllendorff, Margaret, 243. 318.
Monhaupt, Friedrich, 314.
Monteverdi, Claudio, 88.
Moór, Emanuel, 314.
Moore, Thomas, 324.
Moran, Dora, 386
Morelli (Sänger) 51.
Morena, Berta, 123.
Mörike, Eduard, 355.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 180.
Morin (Bildhauer) 192.
Morini (Sänger) 27
Morley, Thomas, 190. 244. 247.
Moes (Sänger) 302.
Moscheles, Ignaz, 374.
Mosel, J. F., 56.
Mosengeil, Friedrich, 354.
Mosenthal, S. H., 351. 354.
da Motta, José Vianna, 185.
de la Motte-Fouqué, Friedrich Frhr., 345.
Mottl, Felix, 123. 182. 249. 305. 380. 388.
Mozart W. A., 47. 106ff (Eine freie Phantasie M.s). 123. 128 (Bilder). 158 („Susanne". Kleines Klavierstück, nach einer M.schen Skizze bearbeitet). 163. 164. 184. 185. 187. 190. 191. 235. 241. 245. 246. 247. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 259. 260. 280. 306. 307. 310. 311. 315. 317. 319. 339. 347. 350. 380. 387. 388. 390.
Mozart Verein (Dresden) 312.
Mozzani, Luigi, 186. 251.
Muck, Carl, 248.
Mugellini, Bruno, 245.
Mugnone (Kapellmeister) 179.
Mühlfeld, Hans, 188.
Mühlfeld, Richard, 250.
Mühlner, Emilie, 181.
Müller, Adolf, 185. 309.
Mueller, Carl, 382.
Müller, Chr. Gottlieb, 209.
Müller, Gabriele, 181.
Müller, Gebrüder, 311.
Müller, Wolfgang, 350.
Müller Quartett, Gebrüder, 348.
Münch, E., 255. 319.
Muncker, Franz, 56. 212.
Munro, Jessie, 244.
Munthe-Kaas, Elisabeth, 390.
Museumsgesellschaft (Frankfurt a. M.) 189. 387.
Musikfest, 1. Französisches in München, 125.
Musikfreunde (Dresden) 247. 386.
Musikgesellschaft, Kaiserlich Russische, 254.
Musikverein (Dortmund) 239. 312.
Musikverein (Düsseldorf) 247.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikverein (Essen) 313.
Musikverein, Galizischer (Lemberg), 316.
Musikverein (Königsberg i. P.) 250.
Musil, Clara, 305.
Mussorgski, Modest, 237.
Mysz-Gmeiner, Lula, 242. 247. 314. 316. 387. 390.
Nagel, Heinrich, 314.
Nägeli, Hans Georg, 230.
Nagler, Franziskus, 389.
Napier, W., 324.
Napoleon I., Kaiser, 46.
Napoleon III., Kaiser, 45.
Nardini, Pietro, 177. 311.
Nast, Minnie, 303.
Naumann, Emil, 174.
Naurdy (Sänger) 179.
Naval, Franz, 185.
Nedbal, Oskar, 238. 242. 255. 391.
Neglia, 249.
Neidhart v. Reuental 230.
Neitzel, Otto, 58. 310.
Neruda (Komponist) 384.
Nessi, A., 379.
Neßler, Viktor, 181. 301. 379.
Nettermann, Gertrud, 243.
Neubauer, Hans, 236.
Neumann, Angelo, 12.
Neumann, Franz, 122 („Liebelei". Uraufführung in Frankfurt a.M.) 250.
Neumann, Mathieu, 389.
Neumann, Wilhelm, 263. 266. 268. 269. 270. 272.
Nevada, Mignon, 304.
Ney, Elly, 191. 308. 314. 315. 316. 319. 390.
Niemann, Albert, 45. 46. 47. 48. 50. 51. 52. 64.
Niemetschek, Franz, 108.
Nietan, Hans, 389.
Nietzsche, Friedrich, 57. 58. 59. 216.
Nikisch, Arthur, 180. 184. 190. 239. 250. 306. 308. 314.
Nin, Joachim, 384.
Nizankowski, A., 317.
Noack, Gertrud, 386.
Nohl, Ludwig, 340.
Nölck, August, 247.
Noordewier-Reddingius, Alida, 307. 313. 383.
Norden, Juanita, 384.
Norden, Leo, 247.
Nosaliewicz, Alexander, 183.
Noskowski, Sigismund, 316. 319.
Nößler, Eduard, 311.
Nougouès, Jean, 183. 237.
Novalis 270. 375.
Novello & Co. 177.
Nuitter, Ch. L. D., 52.
Oberländer, Helene, 183.
v. Oberleithner, Max, 377.
Obrist, Aloys, 52.
Obrist, Dr. med., 52.
Ochs, Siegfried, 239. 306.
Offenbach, Jacques, 47. 123.
Offenbach, Frau, 47.
Offenberg, Helene, 180.
Ohlhoff, Elisabeth, 190. 244. 246. 310. 386.
Oldenburg, Marta, 384.
Olenin, P., 237.
Oelschlägel, Joh. Lohelius, 116. 256 (Bild).
Olsson, Otto, 186. 187.
Ondriczek, Franz, 254.
O'Neill, Norman, 252.
Oper, Vlämische (Antwerpen), 302.
Opernhauskonzerte (Frankfurt a. M.), 387. 388.
Opfer, Fanny, 240.
Opieński, Henryk, 316.
Oppermann, Martha, 312.
Oratorien-Verein (Kassel) 314.
Oratorien-Verein (Rixdorf) 384.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 124. 184. 185. 187. 188. 239. 242. 244. 248 307. 308. 309. 314 380. 382. 385.
Orchester, Philharmonisches (Bremen), 311.
Orchester, Philharmonisches (Essen), 313.
Orchester, Städtisches (Baden-Baden), 184.
Orchester, Städtisches (Magdeburg), 253.
Orchesterverein, Bignellscher, 388.
Orchesterverein (Breslau) 246.
Orpheus Glee Society (Manchester) 317.
Ortlepp, Ernst, 339. 347.
v. d. Osten, Eva, 180. 235. 303. 304.
v. d. Osten, Vali, 303. 314.
Oster, Mark, 377.
Oesterlein, N., 217.
v. Othegraven, August, 306.
Ottenheimer, Paul, 254.
Otto, Julius, 179.
Otto, König v. Bayern, 15.
Overbeck, F., 57.
Pachelbel, 249.
Pachler, Faust, 392.
Pachler-Koschak, Marie, 392.
Pachmann, Wladimir, 252.
Paderewski, Ignaz, 290. 316. 317.
Paganini, Niccolo, 280. 287. 301. 311. 383.
Pagin, Ferdinand, 124.
Palestrina 306.
Palitzin (Dirigent) 237.
Panthès, Marie, 313.
Panzner, Karl, 247.
Papazoglu, Nicu, 385.
v. Pardo-Luhals, Annie, 255.
Parker, Robert, 181.
Parlow, Kathleen, 314.
Parlow, Edmund, 247.
Pasdeloup, J. E., 46.
v. Pásztory, Palma, 310. 312. 389.
Patti, Adelina, 280.
Pauer, Max, 386.
Paul, Adolf, 184.
Paul, Jean, 207. 375.
Paul, Willy, 181.
Paur, Emil, 252. 380.
Pawlowsky (Sänger) 180.
Peake, Ethel, 385.
Pembaur, Josef, 389.
Pembaur jr., Joseph, 245.
Pembaur, Karl, 386.
Perleberg, Arthur, 314.
Perron, Carl, 180.
Perti, Julia, 187.
Pessard, E. L. F., 182.
Pestalozzi, Heinrich, 187.
Peters, C. F. 177. 325.
Peters, E., 387.
Peters, Käthe, 303.
Petri, Egon, 306. 384. 386.
Petri, Helga, 247. 386.
Petri-Quartett 247.
Petschnikoff, Alexander, 244.
Petzl-Perard (Sängerin) 305.
Pezold (Bildhauer) 192.
Pfitzner, Hans, 104. 237. 238. 244. 253. 255. 316. 318. 319.
Pfitzner, Heinrich, 84. 86.
Pfohl, Ferdinand, 320.
Philharmonic Society (London) 317.
Philharmonie, Tschechische (Prag), 254.
Philharmoniker (Wien) 391.
Philipp, Liddy, 312.
Philippi, Maria, 249. 252.
Piccini, Nicola, 245.
Pickert, Gustav, 303.
Pierné, Gabriel, 253. 314.
Pinks, Emil, 389.
Piotrowski, Waclaw, 186.
Pitt, Percy, 252. 253. 304.
Pitteroff, Matthäus, 236.
Plaichinger, Thila, 255. 304.
Plaschke, Friedrich, 180. 247. 251.
Plate, W., 311.
Plato 57.
Pleyel, J. J., 324.
Plohn, Alfred, 317.
Plüddemann, Martin, 57.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Plümer (Geiger) 127.
Plutarch 296.
Podbielski 316.
Poliński, Alexander, 316.
Pollak, Egon, 181. 378.
Polonus, Johannes, 316.
Poppelsdorf (Frankfurt a. M.) 387.
Popper, David, 311. 384.
Porges, Heinrich, 12. 57. 192 (Bild).
Porges, Walter, 318.
v. Possart, Ernst, 182. 184. 250. 319.
Post-Streichquartett, Gebrüder, 242. 247. 307. 315. 319.
Poszonyi, Ernst, 308. 389. 390.
v. Pourtalès, Gräfin, 57.
Powell, John, 252.
Prätorius, Ernst, 181.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 123. 182. 238. 315.
Preißmann, Stephanie, 180.
Pricken, Liane, 180.
Prill, Emil, 185. 245.
Proch, Heinrich, 191.
Procházka, Rudolph Frhr., 116.
Promenaden-Konzerte (London) 251.
Promenaden-Konzerte (Manchester) 317.
Prüfer, Arthur, 55.
Prüwer, Julius, 377.
Prziborsky, Alosia, 254.
Puccini, Giacomo, 179. 181. 235. 237. 303.
Pugno, Raoul, 252. 317.
Pulikowski, J., 316.
Puschkin, Alexander, 391.
Pusinelli, Anton, 57.
Puttmann, Max, 251.
Queen's Hall Orchestra (London) 252.
Raabe, Peter, 319.
v. Raatz-Brockmann, Julius, 248. 307. 380. 383.
Raboth, Wilhelm, 181.
Rachmaninoff, Sergei, 185. 188. 244. 311. 387.
Radecke, Robert, 312.
Radó, Aladar, 310.
Raff, Joachim, 45. 50. 185. 375.
Rahter, D., 247. 251.
Rains, Léon, 247. 309. 387.
Rambo, A., 128.
Rameau, J. Ph., 126. 296.
Rapp, Fritz, 378.
Rappoldi, Adrian, 247.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 247.
Rau, Elsa, 309.
Rauch, Franz, 124.
Rautenberg, Grete, 191. 389.
Ravel, Maurice, 126. 241. 312. 315.
Rebner-Quartett 189. 246. 317. 381.
Recht, Joseph, 183.
Rée, Era, 191.
Rée, Louis, 381.
Rée, Susanne, 381.
Reger, Max, 104. 124. 125. 177. 184. 185. 189. 190. 191. 247. 249. 250. 251. 306. 307. 309. 310. 313 318. 372. 384. 385. 387. 388 389.
Rehberg, Willy, 247. 251. 387. 388.
Rehbold, Hans, 239.
Reher, Frieda, 314.
Reichardt, Joh. Fr., 270.
Reichert, Johannes, 189.
Reichner-Feiten, Anna, 309. 315.
Reichwein, Leopold, 181.
Reinecke, Karl, 177. 190. 192. 389.
Reiner, W., 247.
Reiners, Emmy, 244.
Reinhart, Carl, 238.
Reisinger, Franz, 302.
Reiter, Michael, 236.
Reitz, Robert, 319.
Rékai, Ferdinand, 377 („Frater Georg." Uraufführung in Budapest).
Rellstab, Ludwig, 271. 272.
Rembt, P., 245.
Renard (Cellist) 252.
Reni, Guido, 133.
Renner, Willy, 191.
van Rennes, Katharina, 390.
Rentsch-Sauer, Hella, 308.
Renvers, Henry, 378.
Repelaer van Diehl, J., 314.
Residentie-Orchester (Haag) 313.
Resinarius, Balthasar, 232.
Respighi, O., 241.
Reuß, August, 184. 381. 390.
Reymond, Frau, 52
Reuß, August, 381. 390.
Rhau, Georg, 232.
Rheinberger, Joseph, 191.
Rheinsberger, Luise, 253.
Rhené-Baton (Dirigent) 127.
Ribera, Antonio, 317.
Richter, Eugen, 386.
Richter, Hans, 192. 252. 317.
Rickertsen, Frieda, 383.
Ricordi, G., 348.
Riedelverein (Leipzig) 53. 251. 389.
Riehl, W. H., 260.
Riemann, Ernst, 318.
Riemann, Hugo, 174. 175. 250. 374.
Ries, Ferdinand, 374
Ries, Fr., 245.
Rieter-Biedermann 354.
Rietschel, Ernst, 215.
Righini, Vincenzo, 261.
Rilba, Isa, 303. 314.
Rimsky-Korssakow, Nikolaus, 234. 255.
Rintel, Jetta, 385.
Ripper, Alice, 251. 386 389.
Risler, Edouard, 245. 255. 313. 387. 390
Ritter 17.
Ritter, Alexander, 184.
Ritter, Hermann, 319.
Rittershaus, Emil, 354.
Rittmann, Carl, 183.
Ritzinger, Josefine, 183.
Rivarde, Achille, 241.
Robert-Hansen, Emil, 389.
Röckel, August, 21.
Röckl, S., 256.
Rodanne (Sängerin) 302.
Rode (Klarinettist) 124.
Rodenberg, Julius, 52.
Roger-Ducasse 126.
Roha, Franz, 181.
Rohde, E., 57.
Röhr, Hugo, 238.
Rokohl, R., 247.
Rolle, G., 240.
Roller, Prof., 379.
Römer, Matthäus, 184. 251. 390.
Römhild, Albert, 386.
Ronald, Landon, 252.
Ronis, Maximilian, 185.
Röntgen, Julius, 314.
van Rooy, Anton, 82. 123.
Ropartz, G., 313.
Rosé, Arnold, 255.
Rosé, Eduard, 319.
Rosé-Quartett 185. 246. 254. 255. 307.
Rosegger, Peter, 354.
Rösel, Arthur, 319.
Rosenhain, Jakob, 48. 49.
Rosenthal, Moriz, 316.
Rösner, Konrad, 180.
v. Roessel, Anatol, 315.
Rossini, Gioachino, 48. 49. 52.
Rossini, Frau, 49.
Roessle, Gabriele, 385.
Roselli (Sänger) 304.
Rossetti, Gabriel, 252.
Roth, Bertrand, 312 386.
Roth-Trio 312.
Rother, Gotthold, 236.
Rothstein, James, 312.
Rottenberg, Ludwig, 122. 387. 388.
Rousseau, Jean Baptiste, 133. 339. 351.
Rózsa (Sänger) 377.
Rozycki, Ludomir, 316. 319.
Rubinstein, Anton, 240. 313. 380.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rückbeil-Hiller, Emma, 249.
Rückert, Friedrich, 351.
Rückward Fritz. 386.
Rüdel, Hugo 306
Rüdiger, Hans, 235.
Rudolph Otto, 180.
Ruegger, Elsa. 191.
Rummel, Angelica. 243.
Runge, Ph. O., 375.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 181. 389.
Ruthardt, Adolf, 175.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 248.
Sacchini, A. M. G., 245.
Sachs, Curt 263.
Safonoff, Wassili, 185. 188. 311. 391.
Saint-Saëns, Camille, 126 132. 184. 191. 240. 241. 242. 245 250. 253. 254. 306. 309. 312. 313. 315. 316. 317. 380.
Sakom, Dr., 249. 314.
Salden Ida. 378
Salmon (Cellist) 254.
Sammarco (Sänger) 253.
Sammartini, G B., 245.
Sandberger, Adolf, 127.
Sanden, Aline, 181. 182. 237. 316.
Saenger-Sethe. Irma, 308. 319.
Sängerverein (Königsberg i. P.) 250.
Sängerinnen-Vereinigung des Deutschen Lyzeumklubs (Berlin) 385.
Santley, Charles, 317.
Saphir, M., 351.
de Sarasate, Pablo, 315. 390.
Satz, Elsa. 390.
Satz. Cäcilie, 390.
Sauer, Emil, 313. 382.
Sauer, Ludwig, 180.
Sauer. Wilhelm, 248.
v. Savenau. Carl Maria, 316.
Saxe. Marie, 50.
Sbrujewa, E. 123 255.
Scarlatti, Alessandro, 234.
Schädelin Walter, 308.
Schäfer, Ferdinand, 125.
Schäfer, Karl, 282.
Schäfer. Theo, 178.
Schaeffer, Klara, 388.
Schanzenbach, Dr., 57.
Schapira Wera, 255.
Scharlitt Bernard, 317.
Scharrer, August, 253.
Scharwenka, Philipp, 175. 382. 387.
Schecker (Pastor) 128.
Schefer Leopold, 348.
vom Scheidt, Julius, 250.
Scheinpflug Paul, 190. 191. 250.
Schelling Ernest, 250. 316.
Scherer. Josef, 302.
Schering, Arnold, 177.
Scherrer, Heinrich, 388.
Schick-Nauth, Paula, 250. 390.
Schiedermair, Ludwig, 296.
Schiller, Friedrich, 38. 133. 315. 339.
Schilling, Gustav, 272. 348.
Schilling, W., 247.
Schilling, Walter, 312.
Schillings, Max, 182. 184. 191. 236. 250. 319. 388.
Schindelmeißer 57.
Schindler, Anton, 340. 341. 392.
Schindler, Kurt, 312.
Schirmer 67.
Schläger, Lucie, 182.
Schlegel, A. W., 270. 375.
Schlegel, Friedrich, 375.
Schlegel, Leander, 178.
Schlesinger, Marie, 316.
Schlevoigt, Leopold, 319.
Schlez, Emil, 379.
Schlocker, John, 244.
Schmalstich, Clemens, 242.
Schmedes, Erik, 380.
Schmedes, Paul. 387. 389.
Schmid. Edmund 246.
Schmid-Kayser, Hans, 384.
Schmid-Lindner, August, 317. 390.
Schmidlin, Johannes. 230. 231.
v. Schmidt, Hetta, 387.
Schmidt, Leopold, 239. 383.
Schmidt. Willy, 246.
Schmieding Dr., 312.
Schmitz, Bruno, 191.
Schmitz, Eugen. 56. 57.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 188. 308 317. 386
Schmock, Julius Edgar, 246.
Schmuller, Alexander, 309. 313. 384.
Schnabel. Artur. 185. 244. 247. 382. 383. 391.
Schnabel-Behr, Therese, 251. 317. 382. 391.
Schneider. Fritz, 312.
Schneider, Walter, 122.
Schnitzler, Arthur, 122 237.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, 27. 28. 29 30 57. 64.
Schnorr von Carolsfeld, Malwine, 28.
Schnurrbusch, Paul, 319.
Schnyder, Christoph, 191.
Schönberg, Arnold, 241. 254.
Schopenhauer, Arthur, 55. 58. 203. 278.
Schrader. Heinrich, 188.
Schrattenholz, Leo, 385.
Schreck, Gustav, 390.
Schreker, Franz, 255.
Schrey (Kapellmeister) 302.
Schriefer, Wilhelm, 377.
Schröder, Alfred, 384.
Schröder, Karl, 236.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 64
Schröter, Joseph, 189.
Schroth, Carl, 182. 237. 378. 389.
Schubert, Franz, 184. 185 187. 189. 190 191. 242. 243. 245. 246 247. 250. 252. 306. 307. 308. 310. 311. 312. 314. 315. 319. 346. 380 381. 382. 383. 387. 389. 390.
v. Schuch, Ernst, 179. 189. 246. 303. 382.
Schulhof, Erwin, 191.
Schulhoff, Jules, 47.
Schultze-Biesantz 125.
Schulz, Erna 244.
Schulz, Heinrich, 184. 381.
Schulze, Dora, 243. 251.
Schumann, Georg, 190 240. 244. 250. 311 315 380.
Schumann, Robert, 176. 177. 178. 182. 184. 189. 190 241. 245. 246. 247. 248 250. 252. 253. 254. 305. 306 307. 308 309. 310. 311. 312. 313 314. 316. 317. 319. 348. 372. 380. 382. 383 384. 385. 387. 388. 390.
Schumann (Sängerin) 305.
Schumannsche Singakademie, Robert, 386.
Schumann-Trio 244.
Schumm. Jacoba, 247. 314.
Schünemann, Else, 188. 248.
Schüngeler, Heinz 247.
Schuricht, Karl. 387.
Schuster & Loeffler 25. 340. 341. 342
Schuster-Quartett (Mannheim) 253.
Schütt, W., 247.
Schütz, Heinrich, 240. 306.
Schütz. Theodor. 183.
Schützendorf, Alfons, 183.
Schuy-Godier (Sängerin) 314.
Schwalm, Robert, 250.
Schwartz, Heinrich, 318.
Schwartz, M., 245.
Schwarz Elisabeth, 181.
Schwarz, Franz, 180.
Schwarz, Joseph, 245.
Schwarz, Stephanie, 302.
Schwarzenstein, Siegmund, 309.
Schweitzer, Albert, 128. 255.
Schweitzer, Julius, 390.
Schwendy, Otto, 386.
Schwickerath, Eberhard, 305.
Schytte, Ludwig, 247. 312.
Scott, Cyril, 381.
Scriabin, Alexander, 188. 251. 311. 316. 391
Scriabina, Vera, 188. 245. 247. 251. 311. 316. 391.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scribe, E., 303.
Scudo, Paul, 48. 49. 51.
Seebach, Paul, 253.
Seeling, Heinrich, 192.
Segall Else, 235.
Sehring, Bernhard, 248. 256.
Seidel, Carl, 181.
Seidl, Joh. Gabriel, 345. 346. 354.
Seiffert, Max, 248.
Seitz, Emmy, 187.
Sekles Bernhard, 388.
Selberg, Otto, 180.
Sellin, Lisbeth, 122.
Sellin-Behnke, Marta, 384.
Sembach, Johannes, 303.
Sembrich, Marcella, 174.
Senff, Richard, 239.
Senfl, Ludwig, 232.
Senius, Felix, 53. 239. 245.
Senius-Erler, Klara, 245
Serato, Arrigo, 191. 241.
Seret- van Eyken, Maria, 307.
Seroen (Sängerin) 302.
Servais, A F., 124.
Sevčik-Quartett 307. 315.
Seyffardt, E. H., 239.
v. Seyfried, Ignaz Ritter, 344. 345
Sgambati, Giovanni, 184. 380.
Shakespeare, William, 345.
Shapleigh, Bertr., 252.
Shaw, Bernard, 122. 391.
Shedlock, J. S., 264.
Sibelius, Jean, 184. 241. 311.
Sick, Paul, 124.
Sidebottom, T. B., 317.
Sieben, Wilhelm, 317. 390.
Siegel, Rudolf, 188.
Sieglitz, Georg, 305.
Siems, Margarete, 235. 311. 313. 377. 378.
Sienkiewicz, Henryk, 183. 238.
Sigwart, Botho, 251. 312. 365.
Sigwart-Staegemann, Helene, 251. 312 385.
Silbermann 151.
Silcher, Friedrich, 191. 306. 388.
Siloti, Alexander, 254.
Simin, Sergei, 237.
Simon, Eleanor, 187.
Simon, Ingo, 187.
Simon, James, 246.
Simons, Rainer, 183.
Simrock, Karl, 354.
Simrock, N., 323.
Sinding, Christian, 244. 301. 387. 389.
Singakademie (Berlin) 240. 380.
Singakademie, Dreyßigsche, 247.
Singakademie, Leipziger, 315.
Singer, Edmund, 256 (Bild).
Singer, Richard, 251.
Singler, Frieda, 181.
Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 53.
Sinigaglia, Leone, 244.
Sipp, Robert, 209.
Sistermans, Anton, 307. 385.
Sitt, Hans, 389.
Sitt, Lotte, 251.
Sittard, Alfred, 125. 247.
Sivori, Camillo, 290.
Sjögren, Emil, 187
Skalitzky, Ernst, 311.
Skalitzky-Quartett 311.
Skibińska, Z., 317.
Skjerne, Godtfred, 296.
Sliwinski, Joseph, 319.
Slowacki 319.
Smetana, Friedrich, 184. 236. 248. 307.
Smirnow (Sänger) 255.
Smith, Johannes, 312.
Smyth, Ethel, 252
Snaga, Joseph, 302
Snay (Bürgermeister) 249.
Sociedad de Quarteto (Buenos Aires) 188.
Solisten-Quartett, Berliner, 382.
Solisten-Vereinigung, Berliner, 244.
Solodownikow-Theater (Moskau) 237.
Soltys, M., 316. 317.
Sommer, Hans, 387
Sommer, Kurt, 235. 239.
Sontag, Henriette, 374.
Soomer, Walther, 182. 246.
Soot, Fritz, 235
Spalding, Albert, 245. 388.
Spengel, Julius, 243
Spinelli, Nicola, 181. 389.
Spiro, Assia, 255.
Spiwak, Juan, 235
Spohr, Louis, 23. 49. 188. 300
Springer, Gisela, 383. 384.
Spurny, Paula, 238.
v. Ssuka, Béla, 308.
Stahr, Adolf, 343.
Standrhartner, J., 57.
Stapelfeldt, Martha, 314.
Starck (Bildhauer) 192.
Statkowski, R., 317.
Stauffert, Fritz, 305.
Stavenhagen, Bernhard, 239. 313.
Stebel, Paula, 187. 190.
v Stefaniai, Emeric, 241.
Stehmann, Johannes, 384.
Steibelt, Daniel, 261.
Steibelt, Karl Louis, 261.
v. Stein, Heinrich, 57.
Steinbach, Fritz, 190. 250. 315.
Steiner, Franz, 308. 315.
Steiner, Joh. Ludwig, 230.
Steinhage (Cellist) 188.
Steinhausen, F. A, 233.
Steinitzer, Max, 297.
Steinweg, Gertrud 187.
Stenhammar, Wilhelm, 187.
Stenz, A., 247.
Steurbout (Sänger) 179.
Stevin, Simon 133.
Stieglitz, Heinrich, 351.
Stieler, Karl, 374.
Stier, A., 124.
Stiles, Vernon, 182.
Stöber, Emmeran, 317. 390.
Stöber, Georg, 317.
Stock, Friedrich A., 310.
Stockmarr, Johanna, 317.
Stoltz, Eugenie, 244.
Stoltzer, Thomas, 232.
Stolz, Georg, 189.
Stransky, Josef, 180. 188. 242. 247. 307. 310. 381. 386.
Straßer, Ewald, 189. 313.
Straube, Karl, 188 191. 315. 389.
Strauch, Margarete, 305.
Straus, Oskar, 123. 182. 379.
Strauß, David Friedrich, 351. 352. 353.
v. Strauß, Edmund, 186.
Strauß, Johann (Vater), 378.
Strauß, Richard, 104. 122. 169. 176. 184 240 241. 248. 253. 254. 303. 306. 313 314. 315. 317. 378. 380. 381. 382. 383. 387. 389. 390.
Streicher, Nanette, 344.
Streicher, Theodor, 387. 389.
Streichquartett, Böhmisches, 185. 190. 250. 314. 381. 386. 388. 390.
Streichquartett, Brüsseler, 241. 242. 312. 315.
Streichquartett, Neues Münchener, 390
Streichquartett, Philharmonisches (Bremen), 311.
Striegler, J., 247.
Stronck-Kappel, Anna, 239.
van der Stucken, Frank, 319.
Studeny, Herma, 318.
Stylianides, Helene, 302.
Suk, Josef, 391.
Sullivan, Arthur, 123.
Sully, Mariette, 182.
Surzyński, J., 317.
Sutter, Anna, 182.
Svendsen, Johan, 184. 192 (Bild). 254. 311.
v. Sydow (Rittmeister) 261. 262. 267.
Symphoniekonzerte (Basel) 306.
Symphoniekonzerte (Dortmund) 312.
Symphoniekonzerte (Essen) 313.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Symphoniekonzerte (Königsberg i. Pr.) 250.
Symphonie-Orchester (Boston) 310.
Symphonie-Orchester (Halle a. S.) 190.
Symphonie-Orchester (London) 252.
Symphonie-Orchester (Warschau) 319.
Szamotulski, W., 316.
Szarvady, Friedrich, 51.
Szarzyński, S. S., 316.
Székelyhidy (Sänger) 377.
Szemere (Sänger) 377.
Szigethi, J, 254. 310. 383.
Szymanowski 309.
Szymanowska, St., 317.
Szymański (Sänger) 317.
Tamini, Otto. 253.
Tänzler, Hans, 181.
Tappert, Wilhelm, 42. 55.
Tarnowski, Stanislaus Graf, 185. 316.
Tartini, Giuseppe, 177.
Tasso, Torquato, 345.
Taubert, E. E., 310 384.
Taubmann, Otto, 187. 305.
Taylor, David, 296. 297.
v. Tchorznicki, Alexander Mnischek R., 316.
Tedesco, Fortunata, 50.
Tegnér, E. 179.
Tegner, Hertha, 388.
Tejček, Martin, 392.
Tennyson, Alfred, 387.
Tessarini, Carlo, 177.
Teyte, Maggie, 304.
Thalberg, Sigismund, 133. 290.
Thayer, A. W., 323. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 338. 373 374.
Theurer, Hans, 302.
Thibaud, Jacques, 252. 254. 311. 313.
Thiele, Georg, 302.
Thielemann, Brigitta, 187.
Thiemann-Witop, Elisabeth, 244.
Thode, Henry, 243. 316. 388.
Thoma, Paul, 318.
Thomanerchor (Leipzig) 190. 389.
Thomson, César, 309.
Thomson, George, 323. 324. 325 326. 327. 328. 329. 330. 337. 338.
Thorley, Walter Händel, 306.
Thornberg, Julius, 187.
Thorold, Francis, 313.
Thuille, Ludwig, 307. 315.
Tichatschek, Joseph, 27. 28.
Tieck, Ludwig, 375
Tietjen-Steyer, Johanna, 181.
Toller, Georg, 180.
Tolstoi, Leo, 391.
Tomkins, Thomas, 176.
Tomkinson (Pianofortefabrik) 266.
Tonhalle-Konzerte (Zürich) 191.
Tonkünstler-Orchester (München) 127. 318.
Tonkünstler-Orchester (Wien) 255. 391.
Tonkünstlerverein (Straßburg) 255.
Tonkünstlerverein (Wien) 255.
Tosti, Paolo, 184. 242.
Tovey (Pianist) 252.
Traub, Woldemar, 191.
Trautmann (Sänger) 238.
Trede, Paul, 303.
Treff, Paul, 309.
Treitschke 346.
Trémisot, Ed., 184. 311.
Trio, Essener, 313.
Trio, Frankfurter, 189.
Trio, Leipziger, 190. 309.
Trio, Rheinisches, 124. 248.
Trio-Vereinigung (Braunschweig) 188.
Trip, Jan, 310.
Troitzsch, Hermann, 387.
Trojan, Johannes, 384.
Trummer, Josef, 235.
Trunk, Richard, 178. 387.
Tschaikowsky, Peter, 184. 185. 188. 237. 245. 252. 306. 308. 312. 315. 317. 384. 387. 388. 391.
v. Türk-Rohn, Olga, 251.
Uhlig, Oskar, 319.
Uhlig, Theodor, 4 43.
Ulbrig, Lisbeth, 305.
Uler, Charlotte, 236.
Ulrici, Wilhelm, 303.
Unger, Karoline, 374.
Unger, Max, 320.
Urack, Otto, 308 319.
Urban, Eduard, 315
de Vailly (Sängerin) 303.
Valentini 244.
Varnez, P. J. A., 47.
Varnhagen von Ense, K. A., 263. 264. 266. 268. 269. 270. 272.
Vaterhaus, Hans, 184.
Vaucaire, Maurice, 379.
Vaughan-Williams (Komponist) 252.
v. Vecsey, Franz, 241. 246. 247. 314. 316.
Veracini, F. M., 177.
Verbena, Hanna, 390.
Verdi, Giuseppe, 51. 184. 235. 302. 384.
Verein für Kirchengesang (Frankfurt a. M.) 387.
Vereinigung der Musikfreunde (Dresden) 188.
Verein der Musikfreunde (Hamburg) 388.
Vereinigung ungarischer Künstler (Berlin) 310.
Verhey, A. B. H., 383.
Vetter, Else, 384.
Viannenc (Sänger) 127.
Victor, Otto, 311.
Viebig, Hermann, 124.
Vieuxtemps, Henri, 184.
Vitali, G. B, 313.
Vivaldi, Antonio, 252.
van Vliet, Cornelius, 383. 384.
Vogelstrom, Fritz, 378.
v. d. Vogelweide, Walther, 230.
Vogl, Josef, 180.
Vohl (Sängerin) 239.
v. Voigtlaender, Edith, 189. 251. 255.
Vokalterzett, Berliner, 384.
Vokaltrio, Nordisches, 315.
Volbach, Fritz, 127. 236 („Die Kunst zu lieben". Uraufführung in Düsseldorf) 298.
Volkmann, Hans, 355.
Volks-Singakademie (Dresden) 189.
de Vos (Sänger) 179. 302.
Voß, J. W. Otto, 243. 383.
della Vrancea, Cella, 306. 312. 316. 388. 389.
Vrieslaender, O., 185.
Wachsmuth, W., 188.
Wackenroder, W. H., 375.
Waghalter, Ignatz, 241.
Wagner, Adolf, 208. 210.
Wagner, Albert, 42. 208. 209. 210.
Wagner, Carl Fr. Wilhelm (Vater Richard Wagners), 208.
Wagner, Carl Fr. Wilhelm, 208.
Wagner, Cosima, 64.
Wagner, Franz, 312.
Wagner, Johanna, 208.
Wagner, Louise, 209.
Wagner, Minna, 25 28 212. 215.
Wagner, Ottilie, 209. 212.
Wagner, Richard, 3ff (Zum Thema: Musik und Szene bei W. Im Anschluß an W.s Aufsatz „Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der Fliegende Holländer" I). 15ff (König Ludwigs „W.-Buch"). 24ff (Die Wiener „Tristan"-Not 1861/63). 36ff (R. W.sche Prosa). 42ff (Heinrich Marschner beim Pariser „Tannhäuser"-Skandal). 55ff (Neue W.-Literatur). 64 (Bilder) 71 81ff (Zum Thema: Musik und Szene bei W. Schluß). 122. 123. 126. 176. 179. 180. 181. 190. 191. 192. 206ff (Dokumente zur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lebensgeschichte W.s. Aus dem Werk der Mrs. Burrell). 230. 231. 235. 236. 256 (Bilder). 283. 298. 303. 305. 306. 310. 312. 313 314. 316. 320 (Bild) 350 355. 373. 377. 379. 380. 381. 383 387. 388.
Wagner, Rosalie, 42. 64. 208. 209 213. 214.
Wagner, Siegfried, 64. 210. 254.
Wagner-Verein, Akademischer (Leipzig), 373.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 312.
Walder, Joh. Jakob, 230. 231.
Waldhauer, Edith, 244.
v. Walewsky, F. A. J. C. Graf, 46. 48. 49.
Walk, Max, 244.
Walker, Edith, 304. 380.
Walleni, Lilly, 378.
Wallner, Leonore, 242.
Walter, Bruno, 255.
Walter, E., 317.
Walter, Raoul, 305.
Walther, Johann, 232.
Wanda, Gustav, 235.
Wa delt, Amadeus, 239.
v. Warlich, R., 252.
Warmersperger, Käthe, 181.
Waschow, Gustav, 236. 378.
Waterston, Jean, 382.
v. Weber, Carl Maria, 16. 40. 42. 43. 44. 164. 169. 181. 184. 238 245. 250. 312. 324. 339.
Wedekind, Erika, 313.
Weed, Marion, 181.
Wehl, Feodor, 354.
Weidt, Lucie, 123.
Weigl, Karl, 391.
Weilen, Josef, 345.
Weingand, E., 188.
v. Weingartner, Felix, 56. 127. 174. 183. 190. 239. 250. 376. 379. 380. 391.
Weinhold, Etelka, 251.
Weinlig, Theodor, 209.
Weinmann, Rudolf, 390.
Weinreich, Otto, 190. 309.
Weisbach, Harry, 309.
Weise, A., 319.
Weismann, Julius, 245. 250.
Weiß, Josef, 316. 390.
Weißberg, Julie, 240.
Weißenborn, Hermann, 240.
Weißhahn, Anna, 383.
Weißleder, Franz, 181.
Weitmann, Verena, 57.
Wellig, Marie, 122.
Wells, Howard, 385.
Wendel, Ernst, 125. 189. 311.
Werber, Mia, 124.
Werner, Fritz, 238.
Werner, Rudolf, 388.
Werner, Theo, 180.
Werth, Otto, 382.
Wesendonk, Mathilde, 15. 23. 64. 256.
Wessely-Quartett 252.
Wetzler, H. H., 182.
White, Carolina, 182.
Whitehill, Clarence, 304. 305.
Whitman, Walt, 387.
Widor, Ch. M., 126. 128. 316.
Wieck, Clara, 349.
Wiedemann, Max, 306.
Wieniawski, Henri, 47. 52.
Wiesenthal, Geschwister, 176.
Wiesike, Lillian, 253.
Wildbrunn, Carl, 302.
Wildbrunn, Helene, 302.
Wilde, Oscar, 303. 391.
v. Wildenbruch, Ernst, 184.
Wilhelm I., Kaiser, 64.
Wilhelmi, Julius, 181.
Will, Margarete, 384.
v. Willemer, Marianne, 353.
Willmer, Arthur, 382.
Winderstein, Hans, 251. 389.
Winderst in-Orchester 251. 315. 389. 390.
Winkler, Theodor, 208. 209.
Winter, Franz, 236.
Winterberger, Alexander, 389.
Winternitz-Dorda, Martha, 53. 180 303.
Wirtz (Pianist) 313.
Wissiak, Wilhelm, 238.
Witek, Anton, 124. 311.
Witt, Carl, 235.
Witt, Edwin, 186. 187.
Witte, G. H., 313.
Wittenberg, Alfred, 246. 382. 385.
Wittenberg-Quartett 246. 382.
Wittgenstein, Fürstin, 57.
Wittich, Marie, 180.
Witting, Karl, 177.
Wizemann, Geschwister, 388.
Wohlgemuth, Gustav, 315.
Wohlstein, Georg, 384.
Wolf, Albert, 181.
Wolf, Hugo, 54. 185. 242. 243. 244. 245. 313. 314. 315. 316. 320 (Bild). 376. 386. 387. 389. 390.
Wolf, Sophie, 184.
Wolf-Ferrari, Ermano, 183. 238. 239. 303. 311. 387.
Wölfel, J., 59. 64.
Wolff, Erich J., 244.
Wolff, Ernst, 239.
Wolff, O. L. B., 349.
Wolfram, Carl, 302.
Wolfram, Clara, 213.
Wolfrum, Philipp, 249. 250.
Wolfsohn, Juljusz, 384. 390.
Wolfsthal, M., 316.
Wollgandt, Edgar, 190. 250. 309.
Wolschke, Carl, 250.
Wolschke, Senta, 389.
Wolter, Minnie, 377.
Wolter, Bruno, 305.
v. Wolzogen, Elsa Laura Freifrau, 185. 191. 311.
v. Wolzogen, Hans Frhr., 55. 57. 59. 91. 210.
Wood, Henry, 125. 251. 252. 314. 317.
Workman (Sänger) 123.
v. Wöß, Josef V., 377 („Flaviennes Abenteuer". Uraufführung in Breslau).
Wunderlich, Ph., 249.
Wurm, Mary, 307. 385.
Wuzél, Hans, 303.
v. Wymetal, Wilhelm, 379. 380.
Wyon, Allan, 206.
Yorkshire-Chorus (Sheffield) 189. 190. 247. 313.
Ysaye, Eugène, 184. 252. 253. 290. 311. 317.
Zador, Desider, 123.
Zador (Sänger) 378.
v. Zadora, Michael, 190. 381. 384.
Zander, Carl, 392.
v. Zawilowski, Konrad, 235. 247.
v. Zedlitz, J. Chr. Frhr. 345.
Zeleński, W., 316. 317.
Zellner, Leo, 386.
Zemanek, Wilhelm, 254.
v. Zemlinsky, Alexander, 183. 381.
Zeni (Sänger) 239.
Zeuner, Karl, 261. 264.
Zerm, Walter, 386.
Zieleńsky, M., 316.
v. Zigesar (Intendant) 17.
Zilcher, Hermann, 390.
Zilcher, Paul, 247.
Zimbalist, Efrem, 249. 306. 319. 388. 389.
Zimmermann 15.
Zimmermann, Helene, 310.
Zimmermann, Ludwig, 235.
Zlotnicka, Meta, 383.
Zoellner, Amandus, 124.
Zoellner, Antoinette, 124.
Zöllner, Carl, 191.
Zöllner, F., 57.
Zöllner, Heinrich, 179 („Frithjof". Uraufführung in Antwerpen).
Zoellner, Joseph (Vater), 124.
Zoellner, Joseph (Sohn), 124.
Zoellner-Familie-Streichquartett 124.
Zola, Émile, 377.
Zoller, Emil, 379.
Zottmayr, Georg, 180. 235. 303.
Zulauf, Ernst, 303
de Zwaan (Organist) 314.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Adler, Guido: Richard Wagner. Conférences faites à l'université de Vienne. Traduites en français par Louis Laloy 58.
Batka, Richard: Allgemeine Geschichte der Musik I. Bd. 174.
Braschowanoff, Georg: Richard Wagner und die Antike. 57.
Burkhardt, Max: Führer durch Richard Wagners Musikdramen. 59.
— Führer durch die Konzertmusik. 231
Chop, Max: Frederick Delius. 231.
Feuchtinger, Eugen: Die Kunststimme. 296.
Fischer, Eugen: Neue Gesangschule mit praktischen Beispielen auf dem Grammophon. 174.
Glöckner, Ernst: Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns. 374.
Gruner, L: Beethoven-Häuser. 12 Originalradierungen. 175
Istel, Edgar: Das Kunstwerk Richard Wagners. 60.
Kalischer, Alfr. Chr.: Beethoven und seine Zeitgenossen. Bd. 3 und 4 (Leopold Hirschberg). 374.
Kapp, Julius: Richard Wagner. 373.
Kloß, Erich: Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart. 56.
— Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. 57.
Kwartin, Bernhard: Der moderne Gesangunterricht. Eine Kritik. 173
Laloy, Louis (s. Adler, Guido)
Louis, Rudolf: Grundriß der Harmonielehre. 231.
Michael, Emil: Deutsche Dichtung und Musik während des 13 Jahrhunderts. 230.
Muncker, Franz: Richard Wagner. 2. Aufl. 56.
Nef, Albert: Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts 230.
Prüfer, Arthur: Das Werk von Bayreuth. 55.
Ruthardt, Adolf: Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur. 7. Aufl. 175.
Schiedermair, Ludwig: Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18 und 19. Jahrhunderts. II Bd.: Simon Mayr (2. Teil). 296.
Schmidt, Heinrich und Hartmann, Ulrich: Richard Wagner in Bayreuth. 59.
Schmitz, Eugen: Richard Wagner. 56.
Skjerne Godtfred: Plutarks Dialog am Musiken. 296
Steinitzer, Max: Musikgeschichtlicher Atlas 174.
— Straußiana und Anderes. Ein Büchlein musikalischen Humors. 297.
Thayer, Alexander Wheelock: Ludwig van Beethovens Leben. 2. Bd. (Hugo Riemann). 373.
Volbach, Fritz: Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. 297.
Waltz, Hermann: Allgemeine Musiklehre. I. Teil: Das Tonartensystem. 175.
Weber, Wilhelm: Beethovens Missa solemnis. 231.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Balakirew, Mili: Esquisses pour le Piano. — Suite pour le Piano à 4 mains 234.
Barclay Squire, W.: Ausgewählte Madrigale. No. 44 und 45. 176.
Barmotine, S.: op. 11. Suite pour Violon et Piano. 300
Beck, Reinhold J.: op. 1. Quartett für 4 Waldhörner. 176.
Beilschmidt, Curt: op 2. Suite für Klavier zu 2 Händen. 177.
Bleyle, Karl: op. 16. „Gnomentanz" für großes Orchester. 375.
Bloch, Joseph: op. 35. Suite idillique pour petit orchestre. — op. 57. Ouverture solennelle pour grand orchestre. 176.
— op. 50 Doppelgriff-Schule für Violine 300
Boslet, Ludwig: op. 30. Orgelsonate. 233.
Brandt, Karl und Chemin-Petit, Hans: Chöre zum „Herakles" des Euripides. 300.
Bunk, Gerard: Legende für Orgel. 233.
Butler, O'Brien: „Muirgheis". 298.
Carlsen, Camillo: op. 28. Symphonische Suite für Orgel nach Worten aus Davids 42. Psalm. 301.
Carri, Ferdinand: op. 21. Spezial-Tonleiterstudien für Violine. 234.
Cramer, Anna: op. 4. Sechs Lieder. 232.
Debussy, Claude: Première rhapsodie pour Clarinette en B avec accompagnement d'orchestre ou de piano. 176.
Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 34 Newe deudsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen (Johannes Wolf). 232.
Dost, Br.: op. 20. Der 103. Psalm für gemischten Chor. 176.
Draeseke, Felix: op 85. Große Messe für gemischten Chor a cappella. 231.
Engel, J.: Jüdische Volkslieder. 232.
Ertel, Paul: op. 26. Suite in d-moll für Pianoforte zu zwei Händen. 177.
— op 23. Präludium und Doppelfuge über den Choral „Wachet auf" für Orgel 375.
Fährmann, Hans: op 46. Sonate No. 8 für Orgel. 375.
Fleck, Fritz: Drei Gesänge mit Klavier. 178.
Foerster, Adolph M: op. 57. Sechs Gesänge. — op 69. Zweites Lyrik-Album. 178.
Gatter, J: op. 4. Chaconne und Doppelfuge für Orgel. 176.
Gulbins, Max: op. 53. Drei biblische Weihnachtsbilder für Violinchor, Orgel (Harmonium) und Klavier. 234.
Heinrich XXIV. j L. Prinz Reuß: op. 28. Dritte Symphonie. 375.
Hilf, Arno: Kadenzen zu Violinkonzerten. 301.
Hoth, Georges: op. 28. 9 Préludes pour Piano. 177.
Kammer-Sonaten für Violine und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klavier des 17. und 18. Jahrhunderts (Alfred Moffat). 177.
Kauffmann, Fritz: op. 50. Violinkonzert No. 2. 301.
Klengel, Julius: Tägliche Übungen für Violoncell. 1. Heft. 234.
Koehler-Wümbach, Wilhelm: op. 36. Zur Christfeier. Zwei Vortragsstücke für 3 Violinen, Cello, Orgel (Harmonium) und Pianoforte. 234.
Konta, Robert: Drei Gedichte. 233.
Krause, Paul: Passacaglia mit Doppelfuge für Orgel. 233.
Krever, Arnoud: La perfection du mécanisme du piano dans tous ses détails. 299.
Kummer, Fr. A.: op. 60. Violoncellschule (Hugo Becker). 233.
Leden, Christian: op. 1. Tre Sange for en Solostemme med Pianoforteaccompagnement. 233.
Liapunow, Sergei: op. 35. Divertissements pour Piano. — op. 38. Second Concerto pour Piano et Orchestre. 234.
Liljefors, Ruben: op. 1. Vier Lieder. — op. 3. „Vi ses igen". 233.
Lipski, Stanislas: op. 2. Quatre morceaux pour Piano. — op. 3. Drei Lieder. — op. 4. Trois morceaux pour Piano. — op. 5. Polonaise pour Piano. 376.
Mazas, F.: op. 36. Études pour Violon. 301.
Michelsen, Leo: Lieder. 232.
Reinecke, Karl: op. 286. „Märchen vom Schweinehirten". 177.
Scarlatti, Alessandro: Harpsichord and Organ music (J. S. Shedlock). Tl. X—XII. 234.
Schlegel, Leander: Passacaglia für drei Klaviere über auf- und niedersteigende Tonleitern. 177.
Schlesinger, Sebastian B.: op. 32. Schilflieder. 301.
Schmalzbach, Leo: op. 2. Fünf Lieder. 233.
Sinding, Christian: op. 89. Drei Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. 301.
— op. 92. Serenade für 2 Violinen und Pianoforte. 301.
Stocker, Stefan: Kindertotenlieder. 232.
Taubmann, Otto: Der 92. Psalm für gemischten Chor. 375.
Trunk, Richard: op. 17. Drei Gesänge. — op. 21. Vier Gesänge. 178.
Weingartner, Felix: op. 46 und 47. Lieder und Gesänge. 376.
Wolff, Erich J.: op. 22, 23, 24 und 25. Lieder und Gesänge. 376.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Das Erbe Wagners. 61.
Adler, Hans Achim: Richard Wagner im Verkehr mit Louis Spohr. 228.
Aeckerle-Klau, Emsy: „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". 292.
Alafberg, Friedrich: Richard Strauß, der Neuromantiker. 119.
Albini-Rugli, Dr.: Giuseppe Martucci †. 171.
Altmann, Wilhelm: Berliner Zukunftsopern. 62.
— O selig, o selig, Komponist heut' zu sein. 228.
Aumann, Alfred: Prof. Dr. Emil Bohn. 171.
Amplewitz, Rudolf F.: Vom Dornenwege des Schaffenden. Erlebnisse eines Musikers. 227.
— Offene Antwort an Herrn Joh. Conze. 228.
— Ein Traum. 228.
Andro, L.: Anna von Mildenburg. 172.
— Wiener Hoftheaterkrisen. 228.
— Gedanken zur Wiederaufführung des „Barbier von Bagdad" in der Wiener Hofoper. 228.
Baberadt, Karlfriedrich: Stilreine Programme. 120.
Barthel, E.: Tristan und Isolde. Ein Beitrag zur Wagner-Literatur. 61.
Batka, Richard: Der Wiener Musikkongreß. 171.
Battke, Max: Musikalische Grundrisse. 172.
Baumbach, Felix: „Sonnwendglut". 228.
Bayreuther Blätter: Bayreuther Feierstunden. 61.
— Richard Wagner an Prinzessin Marie Wittgenstein. 61.
— Richard Wagner an Verona Stocker geb. Weitmann. 61.
Becker, Ernst: 2. Kammermusikfest in Darmstadt. 171.
Behn, Friedrich: Das Nibelungenlied in Richard Wagners „Ring"-Dichtung. 61.
Behrens, Peter: Über die Kunst auf der Bühne. 121.
Berent, Selma: Alfred Reisenauer in memoriam. 170.
Bernouilli, E.: Beziehungen von Berlioz zu Liszt und Wagner. 63.
Birnbaum, A. Z.: Der ungekrönte König von Polen. 118.
Blaschke, Julius: Haydn und die Schlesier. 171.
— Geisteskranke Tonkünstler. 171.
— Schillers musikalische Freunde. 172.
Blaschke, Julius: Schillers Dichtungen in der Chormusik. 293.
v. Blomberg, H.: Unwissenschaftliche Gedanken. 61.
Bolte, Theodor: Theodor Leschetizky. 292.
Bornstein, Paul: Friedrich Hebbels „musikalisches Drama": Ein Steinwurf. 119.
Bötticher, Georg: Dichter-Vergewaltigung. 294.
Boutarel, Amédée: Die komische Oper in Paris. III. 171.
Braschowanoff, Georg: Olympia und Bayreuth. 61.
Braun, Otto: Richard Wagner in der Schule. 61.
Breslauer Zeitung: Ein Besuch Böcklins bei Wagner. 62.
Brüning: Vom Komponisten der „Wacht am Rhein". 294.
Bruns-Molar, Paul: Auffallende Höhenentwickelung einer Frauenstimme. 292.
Busoni, Ferruccio: Die „Gothiker" von Chicago Illinois. 291.
Cahn-Speyer, Rudolf: Zur Frage des „natürlichen Notensystems". 292.
Capellen, Georg: Madame Butterfly und die Exotik. 171.
Casseler Tageblatt: Zur Frage einer staatlichen Musiklehrerprüfung. 120.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Casseler Tageblatt: Etwas über Musik. 294.
Chop, Max: Zur Entwickelung der deutschen Militärmusik. 171.
— Ein Silberjubiläum Wilhelm Handwergs. 293.
— Das 25jährige Jubelfest der Berliner Liedertafel. 293.
Cinis; Eskimomusik und Eskimodichtungen. 119.
Closson, Ernest: La collection des instruments néerlandais au Musée du Conservatoire de Bruxelles. 227.
Coates, H. J.: Das erste Musikfest der „Musical League" in Liverpool. 228.
Conze, Johannes: Klangmomente. II. 227.
— Offener Brief an Herrn Rudolf F. Amplewitz. 228.
— Noch einige Bemerkungen zum Dornenwege des Schaffenden. 228.
— Nochmals die Resonanzlehre als stimmbildendes Element. 293.
Cramer, Hermann: Führer durch die Violoncell-Literatur. Das 19. Jahrhundert — Italien. 172.
Decsey, Ernst: Ein neuer Komponist. 291.
Dengler, Max: Bürgerkonzerte. 121.
Denk, M.: Die Reform der Operette. 294.
Deutsche Sängerbundes-Zeitung (Leipzig): Das 75jährige Jubelfest der Liedertafel Ratibor. 293.
Deutsche Warte (Berlin): Eine Reform des Coupletgesanges. 120.
Diesterweg, Moritz: Den Konzertgebern zu Nutz und Frommen. 227.
Dinner, Karl: Versuch, die Lehre der gesanglichen Tonbildung auf die einfachste Form zu bringen. 293.
Draber, H. W.: Reformvorschläge für den Allg. Deutschen Musikverein. 229.
— Städtische und andere Orchester. 229.
— Musikfestprogramme. 291.
Drechsel, Gustav: Dem Talente offene Bahn! 229.
Droste, Carlos: Helene und Eugenie Adamian. 171.
— Eugen Hildach. 172.
Dürre: 22. Deutscher Evangelischer Kirchengesangvereinstag zu Dessau. 293.
Eccarius-Sieber, A.: Zur Einführung in die Literatur der Violin-Klaviersonate und des Klaviertrios. 171.
Eckertz, Erich: Alt-Wiener Musik. 294.
Ecorcheville, Jules: Charles Bordes (1863—1909). 227.
Eichberg, Rich. J.: Nachwort. 292.
— Die Charakteristik der Tonarten. 292.
Eisenmann, Alexander: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Karl Alexander, Großherzog von Sachsen. 170.
— Haydns Sonaten und Konzerte für Violine. 171.
— Bilder aus der musikalischen Vergangenheit Stuttgarts. 171.
— Ludwig Spohr. 172.
Erckmann, Fritz: Altdeutsche Weihnachtslieder. 172.
Ernest, Gustav: Englisches Musikleben. 118.
— Michelangelo und Beethoven. 118.
Eylau, Wilhelm: Ferdinand David. 292.
Faißt, Th.: Temperatur und Tonhöhe. 172.
Finck, Henry T.: Ein echt amerikanischer Komponist: Edward Mac Dowell. 170.
Fink, Karl Wilhelm: Unser Deutscher Sängerbund und seine Zeitung als Herold nationaler Gesinnung. 293.
Flatau, Th. S.: „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". 292.
— Über Bedeutung und Grenzen der phonetischen Therapie. 292.
— Ein Fall von Taschenbandstimme. 293.
— Über einen neuen Apparat zur Messung der Stimmstärke. 293.
v. François, K.: Der ästhetische „reine" Wille. 61.
Freiesleben, Gerhard: Das Urheberrecht an Briefen. 172.
Fröschel, Emil: Über die Bedeutung der Sprachheilkunde, nebst neuen Methoden zur Heilung des Sigmatismus. 293.
Gerhard, C.: Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. 228.
Göhler, Georg: Zukunftsaufgaben der öffentlichen Musikpflege. 118.
Golther, Wolfgang: Zu Richard Wagners Ethik. 63.
Göttmann, Adolf: Chopin. 292.
Groß, Felix: Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des „Ring"-Mythos. IV: „Das Rheingold". 61.
— Die Religion der Ehrfurcht in Goethes „Wilhelm Meister". 61.
Grüters, Hugo: Über einige Stellen der „Coriolan"-Ouvertüre nach Beethovens Manuskript. 227.
Haendke, Berthold: Koloristik und Musik. 121.
Hagemann, Julius: Das Beethoven-Fest in Bonn. 171.
Halatschka, K.: Haydn und das Oratorium. 292.
Handke, Robert: Ein Lehr- und Unterrichtsgang. 293.
Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, P.: Die geistliche Oratorienmusik der Gegenwart. 121.
Heinemann - Grautoff, Erna: Musik in einem Pariser Hinterhaus. 120.
Heinrich, Gertrud: Über Stimmbildung. 293.
Heuß, Alfred: Zur Neugestaltung der Kammermusikprogramme. 227.
Holländer, Alexis: Der Gesangunterricht in der Reform. 292.
Howard, Walter: „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". 292.
Hübner, Otto R.: Liliencron als Liederdichter. 228.
Imhofer, R.: Über akute Stimmermüdung. 293.
Istel, Edgar: Wagner und Brahms. 63.
— Nochmals „Reformvorschläge" für den Allg. Deutschen Musikverein. 229.
— Die Urgestalt des „Fliegenden Holländer", auf Grund der autographen Instrumentationsskizze dargestellt. 229.
Jacobi, Martin: Der „Freischütz" in Paris. 172.
— Carl Loewe. 120.
Janetschek, Edwin: Zur Theorie des Kunstgesangs. 293.
— Vom Allgemeinen Deutschen Sängerbunde. 293.
Janin, Jules: Beethovens Diner. 120.
K., A.: Richard Wagner als Tierfreund. 295.
Kahrig, Felix: Zur Reform des Gesangunterrichts in der Elementarklasse. 292.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kaiser, Georg: Stimmen aus der Vergangenheit. 61.
Kaun, Hugo: Bernhard Ziehn und seine Harmonie- und Modulationslehre. 292.
Kehr, Hans: Zum Richard Wagner-Festspiel „Die Meistersinger von Nürnberg". 63.
Keller, Otto: Vom Alter der Musiker. Eine statistische Skizze. 228.
Kerst, Friedrich: Poetisches von Robert Schumann. 171.
Keßler, Gottfried: Pater Abraham a Santa Clara und die Musik. 172.
Kinsky, Georg: Zur Frage der Ausführung der Trompetenpartieen in Bachschen Werken. 228.
Kirsten, Rudolf: Richard Wagner in der Schule. 61.
Klages, Ludwig: Zur Psychologie des Volksliedes. 292.
Klanert, Paul: 22. Deutscher Evangelischer Kirchengesangvereinstag zu Dessau. 228.
Kling, Henri: Nochmals Otto Plötz. 229.
Kloss, Erich: Richard Wagner in Italien. 62.
— Richard Wagner und die Tierwelt. 294.
Kohut, Adolph: Karl Gottlieb Reißiger. 172.
— Ein berühmter Bassist. 294.
v. Komorzynski, Egon: Haydns Messen. 170.
— Haydn-Landschaften. 171.
— Schuberts Freund und Textdichter: Joh. Mayrhofer. 171.
Konrad, Karl: Die Leipziger Studenten und die Musik. 295.
Krauß, Rudolf: Schiller und Verdi. 172.
Kroll, Erwin: E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker. 291.
Kruse, G. R.: Zur Hundertjahrfeier Otto Nicolais. 292.
Kühn, Oswald, und Steinitzer, Max: Bericht über die 45. Jahresversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart. 171.
Kühner, Philipp: Das Richard Wagner-Museum in Eisenach. 172.
Laser, Arthur: Zu Heinrich Conrieds Tode. 170.
— Theodore Spiering. 171.
— Ellen Beck. 171.
— Die Bogenklaviatur. 172.
Laszlo, Akos: Die Entwicklung der modernen ungarischen Musik. 292.
Leipziger Tageblatt: Musik und Moral. 295.
Leo, Maria: Standesbesprechungen der deutschen Musiklehrerinnen. 172.
Liepe, Emil: Praxis und Theorie der „Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme". 227.
— Zwei interessante Haydn-Publikationen. 228.
Löbmann, Hugo: Ein Rutz-Abend in Leipzig. 293.
— Hugo Riemann als Reformator der Harmonielehre. 293.
Löwenbach, Jan: Die Musik in Böhmen. 291.
Löwenfeld, Hans: Die Opernprobe. 121.
Ludwig, Georg: Wie findet man ein gutes Chorlied? 294.
Mc Naught, W. S.: The musical league of great Britain and Ireland. 227.
Marsop, Paul: Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein. 171.
— Ein Reformkonzert im Münchener Prinzregententheater. 171.
— Das Musikdrama der Gegenwart. Offener Brief an Paul Bekker. 228.
Martini, Wolfgang: Die Grundzüge der Ästhetik des Heinrich von Stein. 61.
Max, Julius: Die Bühnenfestspiele in Bayreuth 1909. 171.
Mayrhofer, Robert: Klassik und Romantik in der Musik. 61.
Meinck: C-dur als Lichttonart. 227.
Mirow, L.: Mozart-Biographie von Karl Storck. 172.
v. Mojsisovics, Roderich: Versuchsweise Grundzüge einer musikalischen Stillehre. 228.
— Ehrt eure deutschen Meister! 228.
Monatsschr. f. Schulgesang (Berl.): Paul Flemming-Feier. 294.
— Robert Kothes Schüler-Abende. 294.
Mörike, Eduard: Die Gralserzählung in ihrer ursprünglichen Fassung. 63.
Müller-Hausen, K.: Über den Stand der Bühnenaussprache. 293.
Münnich, Richard: Constanz Berneker. 294.
Naaff, A. A.: Zum größeren Ziele. 293.
Naaff, A. A.: Über Zweck und Benutzung der Sängerbundeszeitung. 293. 294.
Nadoleczny: Die „Tonpsychologie" des Herrn Dr. Ottmar Rutz. 292.
Nef, Karl: Die Clutsamklaviatur. 229.
— Zu Schuberts Männerchören. 229.
Neuhaus, Gustav: Das natürliche Notensystem. 292.
Neue Musikzeitung (Stuttgart): Arthur Bodanzky. 171.
— Helene Forti. 171.
— Hedy Iracema-Brügelmann. 171.
— Zwei neue deutsche Theater. (Chemnitz u. Kassel.) 172.
— Zum 50jährigen Künstlerjubiläum der Patti. 172.
— Ein neuer Metronom. 172.
— Zur Neuinszenierung des „Don Juan" am Stuttgarter Hoftheater. 172.
Neufeldt, Ernst: Die singende Muse an der Pleiße. 229.
Neues Pester Journal: Manuel Garcia. 120.
Neues Wiener Journal: Richard Wagner als Tierfreund. 63.
Niemann, Walter: Volkskonzerte. 120.
— Musik und Natur. 229.
— Johan Selmer. 295.
Nin, J. Joachim: Im Dienste der Kunst. 229.
Noatzsch, Richard: Musikseminare. 294.
Pecher, Albin: Prüfungsvorschriften für Gesanglehrer. 171.
Porges, Heinrich: Über Richard Wagners „Lohengrin". 61.
Prümers, Adolf: Der deutsche Männergesang und die deutsche Flotte anno 1848. 294.
Puttmann, Max: Ludwig Spohr. 293.
Quittard, Henri: L' orchestre des concerts de chambre au XVII e siècle. 227.
Raillard, Theodor: Gedanken über die „moderne Klaviertechnik". 292.
Reichel, Alexander: Gustav Mahlers 1. Symphonie. 229.
Reis, Sophie: Haydn und die Frauen. 171.
Renisch, C.: Einiges aus der Geschichte des Posener Provinzial-Sängerbundes. 293.
Riemann, Ludwig: Die musikalischen Erkennungszeichen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des echten deutschen Volksliedes. 294.
v. Riesemann, Oskar: Über Musikkritik und einen ihrer bedeutendsten Vertreter in Russland. 171.
Rösler, Oskar: Johannes Brahms in Baden-Baden. 121.
Rutz, Ottmar: Praxis und Theorie der „Neuen Entdeckungen von der menschlich. Stimme". 227.
de Santi, Angelo: Der kirchliche Choral. 121.
Sanzellus-Leydström, Ingrid: Leo Kofler †. 228.
Sauer, Franz: Das deutsche Melodrama. 293.
Schäfer, Heinrich: Bremische Konzert- und Theaterverhältnisse vor 50 Jahren. 120.
Scheffler, Karl: Die Neunte. 118.
Scherber, Ferdinand: Haydns Tod. 171.
— Stagione. 295.
Schering, Arnold: Georg Philipp Telemann. 227.
Schiedermair, Ludwig: Karl Storcks Mozart. 227.
Schlegel, Artur: Hans von Bülow und der Männergesang. 294.
Schlemüller, Hugo: Mit dem Kölner Männergesangverein in Italien. 121.
Schlösser, Paul: Richard Wagner in der Schule. 61.
Schmid, Otto: Maria Antonia Walpurgis. 170.
— Beethovens Marsch für die böhmische Landwehr. 171.
Schmidt, Leopold: Haydn. 170.
Schmitz, Alois: Die Resonanzlehre als stimmbildendes Element. 292.
Schnaubert, Guido: Aus Weimars nachklassischer Zeit. 172.
Schnee, Woldemar: Technik — und der menschliche Spielapparat. 229.
Schneider, Josef: Musikpflege in Südafrika. 229.
Schröter, Oscar: Elektra und Kassandra. 170.
Schünemann, Georg: Leopold Mozart als Komponist. 228.
Schütz, Rudolf: Der Unterricht der Harmonielehre an Seminaren. 294.
Schüz, Alfred: Ein Pfadfinder im Reich der Töne. 170.
— Lerne singen! 172.
Schwantje, Magnus: Stefi Geyer. 172.
Schwartz, Heinrich: Über Haydns Klaviermusik. 170.
Schwartz, Heinrich: Bayerisches Sängerbundesfest. 171.
— Liszt: 3. Konzertetüde in Des. 172.
Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Zürich): Die Oper in Weimar unter Goethes Leitung. 229.
— Neue Werke von Reger. 229.
— Der Gesang im Kanton Solothurn. 229.
— Neues von Franz Liszt. 229.
— Die Einweihung der Neuen Tonhalle in St. Gallen. 229.
— Der Tonhalle-Bau (in St. Gallen) und seine innere Einrichtung. 229.
Segnitz, Eugen: Aus der Musikgeschichte Berlins. 227.
Seidl, Arthur: Instrumentalmusik auf der Musikbibliothek des Dessauer Herzoglichen Hoftheaters. 228.
Seiling, Max: Heinrich v. Stein über Schopenhauer. 61.
Seydel, Martin: Julius Hey. 61.
Siefert, Gustav: Die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig. 171.
Signale für die musikalische Welt (Berlin): Das Resultat unseres Preisausschreibens. 229.
— Von den Enttäuschten. 229.
— Komponist, Bearbeiter, Verleger. 291.
— „Elektra" in der Neuen Welt. 291.
— Europäische Reputation auf Bestellung. 291.
— Unsere Preisgekrönten. 292.
Spanuth, August: Von der Technik und vom Schwitzen. 229.
— Eugen d'Alberts „Izeyl". 229.
— 30 oder 50 Jahre? 229.
— Das Musikjahr 1909. 291.
— Der „Ring" in Bildern. 291.
— Die Berliner „Große Oper". 291.
— Siegfried Wagners „Banadietrich". 291.
— Ein willkommener Fremdling. 291.
— Carl Reinecke als Typus. 292.
Spiro, Friedrich: Mozartiana. III: Ein versunkener Schatz. 229.
Stahl, Wilhelm: Vorübungen zu Schulliedern. 294.
Steinitzer, Max: Zu Hugo Riemanns 60. Geburtstag. 171.
— Parteilos. 172.
— Zur inneren Politik im Reiche der Tonkunst. 172.
— Zum Kapitel „Musikalische Reinkultur". 227.
Steinitzer, Max: Beethoven in der Schweiz. 228.
Stern, Hugo: Haydn-Zentenarfeier und III. Kongreß der I. M. G. in Wien. 292.
Sternfeld, Richard: Das Geheimnis von Bayreuth. 62.
Stieglitz, Olga: König Oskar II. von Schweden als Förderer der Musik seines Landes. 171.
Die Stimme (Berlin): Die Jubelfeier der Berliner Liedertafel. 293.
Storck, Karl: Stoff und Musikdrama. 227.
— Italien das Land der Musik!? 228.
Thies, Wilhelm: Pflege der Musik und des Gesanges im Dorfe. 119.
Thompson, Herbert: An old and a new Festival. 227.
Trapp, E.: X. Musikfest des schweizerischen Tonkünstlervereins. 171.
Unger, Max: Das Haydn-Bildnis von J. Neugaß im fürstl. Schlosse zu Eisenstadt. 172.
Urbach, Otto: Felix Draesekes Mysterium „Christus". 170.
— Führer durch die Klavierliteratur. I. 172.
Vogel, Georg: Julius Hey. 292.
— Der Fall Berger, Tenor oder Bariton. 292.
Vogel, Moritz: Das Alumneum der Thomasschule zu Leipzig. 292.
Weber-Bell, Nana: „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". 292.
Weingartner, Felix: Zurück zu Mozart! 295.
Wellesz, Egon: Renaissance und Barock. 227.
Wellmer, August: Spohr. 294.
Weser-Zeitung (Bremen): Peter Cornelius und Wagner. 62.
Widmann, Wilhelm: Eduard Stehle. 171.
Wilfferodt, Felix: Nanette Schechner. 227.
Wolf, William: Grundzüge einer Geschichte der Synagogalmusik. 292.
v. Wolzogen, Hans: Das Wunder der Kunst. 61.
— Richard Wagners Magdeburgische Aufsätze. 61.
— Briefe an H. v. Stein. 61.
— Musik und Architektur. 295.
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Leipzig): Corder on composition. 227.
— Organ-playing in England. 227.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

9. WAGNER-HEFT

Wagner wird bleiben, was er ist, der bewunderungswürdigste Zwillingsgenius der Musik und der dramatischen Dichtkunst. Fügen Sie noch hinzu, daß er gleichzeitig Dramaturg, Dekorateur, Maschinist, Kopist, Kapellmeister und vorzüglicher Lehrer ist, wenn es sich um seine Werke handelt, und sagen Sie mir, ob nicht in ihm das Zeug irgendeiner indischen Gottheit ist, mit wer weiß wieviel Köpfen und Händen.

Franz Liszt über Richard Wagner

X. JAHR 1910/1911 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Alfred Heuß
Zum Thema: Musik und Szene bei Wagner
Im Anschluß an Wagners Aufsatz: Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer." I.

Edgar Istel
König Ludwigs „Wagner-Buch"

Dr. Julius Kapp
Die Wiener „Tristan"-Not (1861—1863)
Nach unveröffentlichten Schriftstücken dargestellt

Hans Pfeilschmidt
Richard Wagnersche Prosa

Edgar Istel
Heinrich Marschner beim Pariser „Tannhäuser"-Skandal
Mitteilungen aus Marschners ungedrucktem Tagebuch

Dr. Eduard Wahl
Die Uraufführung der 8. Symphonie von Gustav Mahler in München

Neue Wagner-Literatur

Revue der Revueen

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUM THEMA: MUSIK UND SZENE BEI WAGNER

IM ANSCHLUSS AN WAGNERS AUFSATZ: BEMERKUNGEN ZUR AUFFÜHRUNG DER OPER „DER FLIEGENDE HOLLÄNDER"

von Dr. Alfred Heuß-Leipzig

Wagners Aufsatz im fünften Band seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen": „Bemerkungen zur Aufführung der Oper ‚Der fliegende Holländer'" bildet den Ausgangspunkt für die hier vorgenommenen Untersuchungen. Es ist noch nicht so lange her, daß diese „Bemerkungen" in der Praxis stärkere Berücksichtigung gefunden haben. Das geschah meines Wissens zum erstenmal im Jahr 1901, als auch der „Holländer" dem Spielplan der Bayreuther Festspiele einverleibt wurde, womit keineswegs bestritten sein soll, daß der oder jener Regisseur sich nicht schon vorher den Aufsatz gründlich angesehen und seine Weisungen zu befolgen gesucht hat. Tatsache bleibt aber wohl, daß erst die Bayreuther Aufführung des Werkes ein weithin leuchtendes Beispiel dafür geschaffen hat, wie der „Holländer" im musikdramatischen Sinn aufzufassen ist, und was aus ihm gemacht werden kann. Die Wirkung des Bayreuther „Holländer" ist auch ganz bedeutend gewesen, größere oder kleinere Spuren trifft man heute in den Aufführungen jedes besser geleiteten Theaters. Ihren Erfolg verdankt die Bayreuther Aufführung teilweise — ich sage teilweise, denn man mußte sehr vieles durchaus selbständig gestalten — dem genannten Aufsatz, dessen Forderungen mit der vollen Liebe und Kunstbegeisterung, die in dieser Art nur in diesem Festspieltheater möglich ist, in die Tat umzusetzen versucht wurden. Darüber wird im Verlauf dieser Untersuchungen noch einiges zu reden sein.

Wagners „Bemerkungen" haben aber nicht nur ein spezielles Interesse für den „Holländer", sondern auch ein allgemein künstlerisches, sofern sich aus ihnen Konsequenzen ziehen lassen, die auch den späteren Wagner betreffen. Der Aufsatz wurde geschrieben, als Wagner dem „Holländer" längst entwachsen war, sich mit ihm aber wieder intensiv beschäftigt hatte. Das war im Jahr 1852. Im Frühsommer dieses Jahres hatte Wagner das Werk in Zürich einstudiert und zur Aufführung gebracht, und etwa aus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dieser Zeit stammen auch die „Bemerkungen“. Ferner waren Änderungen an der Instrumentation, die eine Milderung erfuhr, vorgenommen worden. Der Schluß der Ouvertüre — und wohl auch der der Oper — hatten eine Umarbeitung erfahren.[1]) Die Frage, ob an dem musikalischen Organismus innerhalb des Werkes Änderungen damals vorgenommen wurden, ist noch nicht beantwortet, doch wohl schwerlich zu bejahen.[2]) Unser Ausgangspunkt sind der Aufsatz Wagners und das Werk in seiner endgültigen Fassung.

Die „Bemerkungen“ Wagners zum „Holländer“ lassen sich in solche einteilen, die aus dem Gegebenen, aus der Operndichtung und besonders aus der Musik erklären, und in solche, die nachholen, d. h. solche Ergänzungen bringen, die weder aus dem Text, noch aus der Musik ohne weiteres hervorgehen. Mit anderen Worten: Wagner steht seinem Werke sowohl als Erklärer, wie auch als ergänzender Künstler gegenüber. Das Verhältnis eines Autors zu seinem Werk ist immer interessant, hier im besonderen deshalb, weil manche „Bemerkungen“ derart bis ins feinste Detail gehen, wie wir selbst von Wagner nichts Ähnliches kennen, auch in dem ungefähr aus der gleichen Zeit stammenden Aufsatz über den „Tannhäuser“ nicht. An der Hand eines Autors wie Wagner in das Innerste seiner Werke geführt zu werden, kann uns die wertvollsten Erkenntnisse bringen. Absolut nötig ist dabei aber eines: Wir selbst müssen kritische Selbständigkeit besitzen, um eventuell den Autor ergänzen oder ihm sogar entgegentreten zu können. Denn es kann auch der Fall eintreten, daß der Autor ein schlechter Interpret seiner Werke ist.

I.

Ich behandle hier zuerst ein Beispiel Wagnerscher Interpretation, das zunächst nur musikalisches Interesse zu haben scheint, dessen Konsequenzen aber zu dem Thema: Musik und Szene bei Wagner einen konkreten Untergrund ergeben. Es handelt sich hier um den Anfang des ersten Auftritts des Holländers. Wagner schreibt dem Darsteller des Holländers die szenischen Bewegungen derart genau vor, daß man ohne weiteres auf den Gedanken kommen könnte, die Musik sei im genauen Hinblick auf die bis ins einzelne spezifizierte szenische Darstellung erfunden worden, derart, daß die szenische Vorstellung das Primäre wäre, die Musik aber aus dieser heraus oder doch in starkem Anschluß an sie erfunden sei. Bekanntlich betrifft dies eine Frage von außerordentlicher Wichtigkeit insofern, als sie

[1]) Hierüber gibt der Briefwechsel mit Liszt und mit Uhlig einige Auskunft.

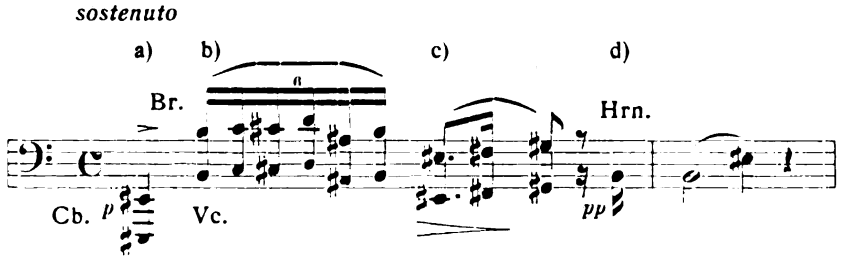
[2]) Vergleiche immerhin den Artikel: „Die Urgestalt des ‚Fliegenden Holländers‘“ („Signale für die musikalische Welt“, No. 49, 1909) von Edgar Istel.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einen Blick in die geheimste Werkstätte des schaffenden Genius tun läßt. Dieses Holländer-Beispiel soll nun aber zeigen, daß Wagner erst nachträglich die szenische Darstellung sich genau vorstellte, natürlich im strengsten Anschluß an die fertige Musik, die dabei aber auch eine Deutung erfährt, die dem Autor ursprünglich fernlag. Das soll im Folgenden zu beweisen versucht werden. Zunächst Wagners Bemerkungen (das für uns in Betracht Kommende ist gesperrt gedruckt):

„Das Äußere seiner [des Holländers] Erscheinung ist genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigentümlichen Kontrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. Während der tiefen Trompetentöne (h-moll) ganz am Schlusse der Introduktion, ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brete, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratschen: mit dem ersten Vierteile des dritten Taktes tut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen."

Zunächst ist vor allem die Untersuchung vorzunehmen, ob die hier in Frage kommende Musik sich direkt auf die Gestalt des Holländers bezieht, oder ob sie anderen Zwecken dienen soll. Es handelt sich um den Beginn der großen Soloszene des Holländers, die allein schon genügen würde, Wagner einen Ehrenplatz unter den großen Musikdramatikern der ganzen Operngeschichte einzuräumen, von ihm aber mit der viel zu bescheidenen, direkt irreführenden Bezeichnung „Arie" bedacht worden ist. In Frage kommen die etliche Male wiederholten Takte:



Für unsere Untersuchung kommen nur diese paar Takte in Betracht. Die erste Note soll den ersten Schritt, das Triolenmotiv die schwankende Bewegung des Holländers begleiten; über die zwei folgenden Motive spricht Wagner nicht. Es ist nun die Frage: Haben diese Musik und besonders die von Wagner besprochenen Motive mit der Gestalt des Holländers so viel zu tun, daß körperliche Bewegungen aus ihr erstens herausgelesen und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zweitens auf den Holländer bezogen werden können?' Wir stellen uns dabei natürlich auf einen rein objektiven Standpunkt, der sich die Frage vorlegt, ob erstens die von Wagner, vom Autor selbst, allerdings nachträglich, gemachten Forderungen an und für sich völlig bindend sind, und ob sie zweitens derart sind, daß sie auch von anderen Kennern der Musik, sagen wir von ausgezeichneten Regisseuren oder Darstellern der Rolle, erhoben werden könnten, und zwar natürlich mit dem Anspruch auf einigermaßen überzeugende Kraft. Denn es muß uns doch daran liegen, zu erfahren, ob ein fester Untergrund gefunden werden kann, der das Verhältnis von Musik und Szene bei Wagnerschen Werken regelt. Denn selbst wenn sich die Interpretationen in den „Bemerkungen" als mustergültig erweisen sollten, so gibt es doch Hunderte von Stellen, die keine Interpretation durch den Meister selbst erfahren haben, wo wir also auf uns angewiesen wären.

Wir haben also zunächst die Musik zu interpretieren. Der Anfang der Szene zeigt uns den Holländer in seinem Verhältnis zum Meer, das von Wagner-Holländer als ein beseeltes Wesen gedacht ist:

> Die Frist ist um, und abermals verstrichen
> sind sieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
> das Meer an's Land . . . [Ha, stolzer Ozean! usw.]

Die Worte bis: „Ha, stolzer Ozean!" sind für das Verständnis der in Frage kommenden Musik maßgebend. Sie behandeln das Verhältnis des Meeres zum Holländer. Zwischen beiden besteht, wie man sich ausdrücken kann, der Kontrakt, daß das Meer den Holländer sieben Jahre trägt, ihn dann aber ans Land wirft, und zwar geschieht dies, wie der Holländer sagt, voll Überdruß, ein, wie wir sehen werden, sehr wichtiges Signalement. Gerade hier, als der Holländer das Meer verlassen muß, setzt denn auch die Szene ein. Es mußte für Wagner die erste Aufgabe sein, uns das Meer in der angegebenen Situation irgendwie in der Musik zu zeigen. Und das ist auch geschehen. Wie kann der Musiker am deutlichsten das Meer schildern? Diese Frage beantwortet Wagner — und mit ihm unzählige andere Musiker vor ihm — damit, daß es mit dem charakteristischsten Attribut des Meeres, der Bewegung, nämlich der Welle geschieht. Das Sechszehntel-Triolenmotiv ist denn auch, wie übrigens Wagner selbst an der bereits zitierten Stelle der „Bemerkungen" sagt, eine Wellenfigur, die hier selbstverständlich das Meer zu symbolisieren hat. Wagner gibt uns aber kein beliebiges Wellenmotiv, sondern ein in seinem Charakter scharf ausgeprägtes,[1]) da das Meer als beseeltes Wesen,

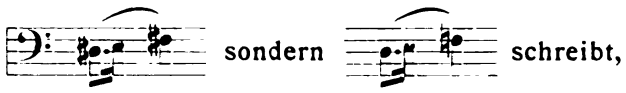
[1]) Es ist interessant, die sämtlichen Wellenmotive des Werkes miteinander zu vergleichen; so sehr sie im Charakter verschieden sind, sie weisen Übereinstimmungen auf. Doch gehört es nicht zu unserer Aufgabe, diesen Vergleich durchzuführen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

das die verschiedensten Gemütszustände aufweisen kann, gedacht ist. Der Charakter des Meeres läßt sich aus dem Wellenmotiv aufs klarste erkennen: Schwer — sostenuto — und dabei lässig — voll Überdruß, wie sich Wagner ausdrückt — kommen die Triolen heraus; das Meer ist des Holländers satt, und es wirft ihn deshalb lässig schwer und ganz ohne Aufregung, aber immerhin unerbittlich — man vergleiche die aufstrebende Chromatik — ans Land, weil eben der Kontrakt mit dem Holländer wieder einmal abgelaufen ist. (Daß die Instrumentation — Bratschen und Violoncelli — die gegebene Charakteristik aufs beste unterstützt, braucht wohl kaum besonders bemerkt zu werden.) Direkt im Anschluß hieran erklären sich auch die folgenden Noten eis-fis-gis des Motivs c), wofür wieder Wagner selbst, diesmal direkt durch seine Musik, die Erklärung gibt: Wir finden nämlich die gleiche Tonfolge im Rezitativ des Holländers auf die Worte: „sieben Jahr'", nämlich:



und „sieben Jahr'" machen das Charakteristische in dem Kontrakt zwischen dem Meer und dem Holländer aus. Ob sich Wagner der Übereinstimmung des Instrumentalmotivs und der Rezitativwendung klar bewußt war, ist wohl sicher zu bejahen, auch wenn sie ihm später aus dem Bewußtsein geschwunden ist. Die Schärfe inneren Sehens beim Schaffen ist bei einem Künstler wie Wagner so außerordentlich, daß schärfste Logik und innigster Zusammenhang selbst da vorhanden sind, wo die ausgesprochene künstlerische Absicht nur vielleicht bis zur Schwelle des absolut klaren Bewußtseins gelangte. Übrigens sehe man noch, wie Wagner unser Motiv auch im Verhältnis der Töne zueinander — Ganzton — Halbton — gleich nach der Rezitativwendung dieser vollständig anpaßt, indem er im zehnten Takt nicht etwa:



also Vokal- und Instrumentalmotiv in die allergenaueste Übereinstimmung bringt, wohl um dadurch ihren Zusammenhang noch schärfer klarzulegen. So haben wir denn in den Motiven b) und c) Tonsymbole, deren Bedeutung sich ganz klar in Worte fassen läßt, so umständlich wir dabei auch zu Werke gehen müssen: Das Meer im Zustande des „Überdrusses" und eben im Begriff, auf Grund des Kontraktes — sieben Jahr' — den Holländer mit schwerer Wucht ans Land zu werfen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erst das Motiv d) bezieht sich direkt auf den Holländer, was schon die Verwendung des Hornes andeutet. Man wird das Motiv in seinem Charakter als direkte Folge der Wirkung der Meermotive auf den Holländer bezeichnen: die ewige, schwermütige Frage des Unglücklichen: Wann wird es endlich einmal sein? Doch ist das Motiv für unsere Betrachtung von keiner speziellen Bedeutung, da auch Wagner in seinen „Bemerkungen" keinerlei Notiz von ihm nimmt.

Der tiefe, schwere Ton a) gehört unbedingt dem Meere an und hilft mit, die bestimmte Forderung des Meeres an den Holländer, dieses zu verlassen, auszudrücken. Gleichsam aus den tiefsten Tiefen des Meeres ertönt der dumpfe Ruf: Die Frist ist um, und von der Tiefe gelangt er dann an die Oberfläche, d. h. an das sich sofort anschließende Wellenmotiv b).

Wir haben hier keine Mühe gescheut, die paar Motive ihrer Bedeutung nach zu erklären. Wozu es vieler Worte bedurfte, dazu bedarf die Musik je nachdem nur einiger Noten. Weiß man aber Bescheid, so vollzieht sich die Erklärung im Gehirne des Hörers oder Betrachters so blitzschnell, wie es einst bei dem Schöpfer dieser Musik gewesen sein mag. Zu Wagner haben wir uns denn auch wieder zurückzuwenden.

Wir ahnen wohl bereits, daß Wagners szenische Interpretation etwas stark Willkürliches an sich hat. Um das zu beweisen, hätten wir uns zwar die Aufgabe leichter machen und Wagner direkt mit Wagner widerlegen können, sofern es der Meister fertigbringt, das von ihm selbst so benannte Wellenmotiv b) mit des Holländers schwankendem Gang insofern zu identifizieren, als er vorschreibt, das Wellenmotiv sei szenisch durch Bewegungen des Holländers auszulösen. Nachdem wir aber gesehen haben, wieviel Innerliches in dem „Wellenmotiv" liegt, und welchen Gegensatz es zu dem Holländer bildet, erscheint uns Wagners Interpretation in um so schärferem Lichte. Die Frage heißt hier einfach: Lassen sich Attribute eines Wesens direkt auf andere Wesen beziehen, wenigstens in dem Falle, wo diese Wesen Gegensätze bilden? Und ferner: Darf innere Wesensschilderung — hier die Schilderung des in seinem Wesen genau bestimmten Meeres — ohne weiteres durch äußere übersetzt werden, wie es Schrittemachen und mit dem Körper Schwanken doch unbedingt vorstellen? Die Antwort liegt in der Frage. Wagner sagt selbstverständlich nirgends, daß der tiefe Ton der Bässe einen Schritt und daß die Wellenfigur das Schwankende in des Holländers Gang bedeute, sondern daß diese Musik die angegebenen Bewegungen begleiten solle, aber dennoch bleibt das Faktum bestehen, daß eine Musik, die Attribute eines Wesens schildert, durch Bewegungen ausgelöst oder mit solchen begleitet werden soll, die einem ganz anderen Wesen zugehören.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und verschärft wird dieser Umstand dadurch, daß diese Wesen sich gewissermaßen feindlich gegenüberstehen. Wir sehen, Wagner selbst vermengt und veräußerlicht seine durchaus innerliche Musik in dem Bestreben, höchst nebensächliche Vorgänge mit der Musik in Einklang zu bringen.

Es läßt sich übrigens ziemlich genau angeben, wie Wagner auf seine szenische Interpretation kam. In einer Wellenbewegung und in schwankender menschlicher Bewegung liegen für den Musiker Übereinstimmungen, und von dieser ganz äußerlichen Übereinstimmung wurde Wagner zu einer Zeit, als er trotz aller genauen Kenntnis des Werkes diesem dennoch entfremdet war, derart gefangengenommen, daß er darauf seine Interpretation gründete. Den „Grundton" des Meeres jedesmal mit einem Schritt begleiten zu lassen, war nur die weitere Folge des Verfahrens.

Dann noch eine Bemerkung: Wir müssen bei szenischen Anordnungen genau unterscheiden, ob sie direkt mit der Musik in Zusammenhang gebracht werden, oder ob es „Bemerkungen" sind, die gewissermaßen frei, aus der Erkennung der allgemeinen Situation und insbesondere der Worte gemacht werden. Wenn Wagner z. B. sagt, daß der Holländer „bei den, mit bitt'rem Grimme gesungenen Worten: ‚Ha, stolzer Ozean' . . . mehr wie mit schrecklichem Hohne . . . nur den Kopf halb nach dem Meere" zurückwenden solle, so ist dies eine Vorschrift, die direkt mit der Musik nichts zu tun hat, sondern es ist eine freie Regiebemerkung, die ebensogut für ein gesprochenes Drama gemacht werden könnte. Sobald aber Wagner auf Grund der Musik erklärt, begibt er sich auf das Gebiet der musikalischen Interpretation und muß gewärtig sein, daß man seine Interpretation einer Kritik unterzieht und ihre Anwendung auf die Szene eventuell sehr mißverständlich findet, wie es hier der Fall ist.

Wir fragen nun noch, ob es wahrscheinlich ist, daß Wagner bei der Komposition szenische Bewegungen, wie sie hier verlangt werden, vorgeschwebt haben und von ihm in dieser oder jener Art in der Musik angedeutet worden sind. Die Frage ist wohl des bestimmtesten zu verneinen. Denn es scheint völlig ausgeschlossen, daß Wagner bei Erschaffen einer Musik, die das Resultat einer konzentrierten, ganz auf die Erfassung innerster Wesensmomente gerichteten Arbeit ist, an völlig äußerliche szenische Vorgänge dachte oder hätte denken können. Wäre es dennoch der Fall, dann, so müssen wir urteilen, müßten die völlig äußerlichen szenischen Vorgänge auch wirklich aus der Musik erklärt werden können, nicht aber, wie es hier der Fall ist, dieser gerade im Wesen widersprechen. In unserem Fall hilft Wagners befremdliches Vorgehen der Umstand erklären, daß der Meister seine Musik mehr als zehn Jahre später „interpretierte". Man kann — nebenbei gesagt — auch wohl jeden Regisseur

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und jeden Darsteller des Holländers fragen, ob sich mit Ausführung der gegebenen Anordnungen wirklich etwas Positives im Sinne des Kunstwerkes erreichen läßt. Und das ist doch die Hauptsache und eigentlich das, was Wagner will und nur wollen kann. Gerade das Schwankende im Gang des Holländers hervorzuheben, wohlgemerkt: indem der Holländer immer nur einen allereinzigen Schritt machen darf — hätte er verschiedene Schritte direkt nacheinander zu machen, so wäre die Bemerkung natürlicher, könnte auch besser ausgeführt werden —, scheint mir auch an sich ein wenig glücklicher Gedanke des Interpreten und Regisseurs Wagner. Das Interesse hat sich gerade bei dieser Stelle im Gegenteil vollständig auf den Menschen, nicht auf den Seemann Holländer zu konzentrieren, sowie auf sein Verhältnis zum Meer. Selbstverständlich hat ein Bühnendramatiker wie Wagner die Szene innerlich geschaut und aus diesem innerlichen Schauen heraus auch gearbeitet, aber daß ihm beim Schaffen ganz innerlicher Stellen die allernebensächlichsten körperlichen Bewegungen irgendwie vorgeschwebt hätten, das ist völlig ausgeschlossen.

Wir können denn auch jetzt einige Schlüsse ziehen: Zu einer Interpretation, wie sie Wagner an dieser Stelle vorgenommen hat, eignet sich die Wagnersche Musik im allgemeinen nicht, aus dem Grunde nicht, weil sie völlig innerlich in dem Sinne geschaut ist, daß Wagner von Gemütszuständen ausgeht, daß er in die einzelnen Wesen hineinleuchtet, nicht ihr äußeres Gebaren mit der Musik beschreibt. Natürlich kann die Schilderung innerer Affekte — man gestatte den Ausdruck „innere Affekte" im Gegensatz zu äußeren, die sich in körperlichen Bewegungen äußern — auch äußere auslösen, aber diese lassen sich, weil eben nicht sie, sondern die inneren Affekte geschildert sind, nicht ohne weiteres in direktestem Anschluß an die Musik aus dieser interpretieren, sondern müssen in freier Weise, aus der scharfen Erkenntnis der Situation, der Worte und der Musik gefunden werden. Wenn selbst Wagner nachträglich, wie hier, den ersten Interpretationsweg einschlug, so befand sich eben auch er in einem Irrtum, der sich, wie wir gesehen haben, an einzelnen Beispielen aufdecken läßt. Man sehe nun aber auch, wie Wagner gerade auch in den „Bemerkungen" fast immer in der angegebenen „freien" Weise operiert, indem er Anweisungen gibt, die, wie eben gesagt, aus der scharfen Erkenntnis der Situation, der Worte und der Musik resultieren.

Aber der Irrtum, daß seine Musik ohne weiteres auch direkt äußerlich szenisch übersetzt werden könne, muß doch sehr stark in Wagner Wurzel geschlagen haben, und die „Bemerkungen" sind gerade auch deshalb so interessant und wichtig, weil sie gleichsam den Keim von Wagners Ansichten über das Verhältnis von Musik und Szene in seinen Werken enthalten. Denn was Wagner in seinen „Bemerkungen" schriftlich niederlegte, das suchte er

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

später in ganz gleicher Weise praktisch auszuführen: nämlich im Jahre 1876 anläßlich der Aufführung des „Ring des Nibelungen". Erst von hier aus finden wir auch die richtige Stellung zu dem Holländer-Beispiel, weil das ihm zugrunde gelegte System uns mit den praktischen Konsequenzen bekannt macht.

Als er 1876 an die Bühnenproben des „Ring" ging und den Darstellern die einzelnen Bewegungen und Stellungen usw. einstudiert wurden, befand sich Wagner oft im Unklaren, wie seine Musik szenisch interpretiert werden solle. Was er heute vormachte und gut fand, das verwarf er andern Tags wieder, wie der absolut glaubwürdige, gescheite Richard Fricke, der einstige Dessauer Ballettmeister, auf den Wagner außerordentliche Stücke hielt, in seinem wertvollen Büchlein: „Bayreuth vor 30 Jahren"[1]) berichtet. Wir können die Unsicherheit Wagners seinem eigenen Werke gegenüber nach diesen Ausführungen nun wohl begreifen; ein direktester Anschluß an die Musik, den Wagner in diesen Aufführungen erstrebte, war einfach nicht möglich oder doch nur in relativ wenigen Fällen; dennoch wurde dies aber versucht, und das führte zu Widersprüchen und zu Unsicherheiten, weil sich eben Wagners Musik zu direktester szenischer Interpretation nicht überall hergeben wollte. Völlig klar geworden ist sich Wagner über das Verhältnis seiner Szene zu seiner Musik erst bei der Einstudierung des „Parsifal" — sicherlich die Folge der 1876er Proben — was sich wieder den genannten „Erinnerungen" Frickes entnehmen läßt. Fricke hatte im Sinne, die Blumenmädchenszene in strengem Anschluß an die Musik choreographisch zu gestalten, er wollte „vorarbeiten" (S. 155), aber Wagner winkte ab[2]), für niemand verwunderlicher als für Fricke, der 1876 Wagner in den gleichen Fragen sich abmühen gesehen hatte. Daß Wagner unterdessen seinen Irrtum einsehen gelernt hatte, das konnte allerdings Fricke nicht wissen; über solche Dinge schwieg sich eben auch der Meister aus. Wir besitzen indessen noch einen viel gewichtigeren Zeugen in dieser wichtigen Frage als Fricke, nämlich Wagner selbst. Es sollte heute allgemein bekannt sein, daß Wagner mit dem künstlerischen Resultat der „Ring"-Aufführungen, trotzdem er und alle Darsteller sich außerordentliche Mühe gegeben hatten, nicht zufrieden war. Der Grund lag aber, wie diese Ausführungen wohl schon jetzt klargelegt haben können, vor allem in Wagners „szenischem" Irrtum. Doch lassen wir Wagner selbst sprechen, der in dem Brief vom 12. Januar 1877 an Franz Betz[3]) folgendermaßen schreibt (der Sperrdruck rührt von mir her):

[1]) Erinnerungen an Wahnfried usw. Dresden, R. Bertling, 1906.

[2]) „Ich wüßte nicht recht, was Sie sich vorher auf dem Papier ausdüfteln könnten."

[3]) Der Brief wurde zuerst mitgeteilt in der „Festgabe des Wagner-Vereins Berlin, zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Bayreuther Festspiele" (1901).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„. . . Fühlten Sie sich im Rheingold genirt und nicht recht zu Haus, so sage ich Ihnen, daß es uns allen so ging und daß ich während der Proben selbst erst (theilweise wohl auch durch die Aufstellung der szenischen Dekoration) auf Schwierigkeiten traf, die ich mich vergebens zu überwinden bemühte, wogegen ich vergebens meine Erfindungsgabe abquälte, uns allen eine gegenseitig lähmende Steifheit zu benehmen. Dem werden wir jetzt Abhilfe zu finden wissen:[1]) es muß hier, namentlich auch in der Szene, viel korrigiert werden, und gerade eben dieser uns gegenseitig zu gebenden Genugthuung wegen müssen wir uns noch einmal vereinigen."

Wir sehen, Wagner selbst gibt zu, die Hebel am falschen Orte angesetzt zu haben. Er befand sich eben auch noch 1876 auf dem Standpunkt der „Bemerkungen" zum „Fliegenden Holländer" und glaubte seine Musik, wie an dem „Schulbeispiel" gezeigt worden ist, direkt szenisch „auslösen" zu können, was nun eben einmal nicht recht gehen wollte.[2]) Die „gegenseitig lähmende Steifheit", von der Wagner selbst in dem zitierten Briefe spricht, stellt sich ohne weiteres ein, wenn, wie in dem Schulbeispiel, streng nach Wagners Vorschriften darzustellen versucht wird. Es war 1876 viel Kraft unnötig verbraucht worden, und einzig in der Vermeidung von Wagners „szenischem" Irrtum liegt der Grund, warum es überhaupt möglich war, den „Ring" schon zwei Jahre nach den Bayreuther Festspielen auf einem Stadttheater wie dem Leipziger — der außerordentlichen Tatkraft und Geschicklichkeit Angelo Neumanns wird dadurch nicht das Geringste von ihrem Werte genommen — in sehr guter, in den Berliner Gastspielen selbst vom Meister warm anerkannter Weise aufzuführen.[3]) Wagner hatte von sich, von seiner Musik und von seinen Darstellern nach seiten der „szenischen" Darstellung schlechtweg Unmögliches verlangt; über all dieses „Unmögliche" machten sich aber andere Theaterleiter keine oder nur wenige Gedanken, und das war ihr Heil. Es tritt, durch den eigenartigen Irrtum eines großen Mannes veranlaßt, in der Geschichte der darstellenden Kunst der beinahe komische Fall ein, daß derjenige, der sich die künstlerische Arbeit nach einer bestimmten Seite hin relativ leicht macht, weil er von keinen Skrupeln geplagt wird, im Rechte ist und sogar künstlerische Vorteile dem gegenüber besitzt, der sich die Arbeit schwer, d. h. unmöglich machte.

[1]) Das konnte doch nur der Fall sein, wenn Wagner sein ganzes bisheriges System der Übereinstimmung von Musik und Szene aufgab, denn es ist nicht einzusehen, wie er mittelst des alten Systems Schwierigkeiten, gegen die er sich 1876 vergebens bemüht hatte, hätte überwinden wollen.

[2]) Man braucht übrigens nur einmal Porges' „Die Bühnenproben zu den 1876er Festspielen" mit wirklicher Kritik zu lesen, um zu sehen, auf wie unsicherer Grundlage man arbeitete. Es wäre einmal eine nützliche Aufgabe, diese Schrift kritisch zu beleuchten.

[3]) Dabei halte man sich vor Augen, daß Neumann die Bayreuther Bühnenproben nicht mitgemacht, sondern das Werk nur ein einziges Mal gesehen hatte. Hätte er die mühseligen Bühnenproben mitgemacht, ich glaube, selbst dieser „Ritter Ohnefurcht" wäre von einer Aufführung abgeschreckt worden.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir dürfen sogar noch weitere Schlüsse ziehen: Wagner sah in dem genauen Anschluß der Szene an die Musik, in der Art, wie er sie 1876 zur Ausführung bringen wollte, eines der besonderen Charakteristika des zu begründenden Bayreuther Kunststils, und nicht zum wenigsten aus diesem Grunde hielt er ein „Bayreuth" für durchaus notwendig und war er der Meinung, daß seine Werke nur auf einem Ausnahmetheater wie Bayreuth zu einer vollkommenen Ausführung gelangen könnten. Der Meister wußte selbstverständlich schon vor den Proben zu dem „Ring", daß die szenische Darstellung, wenn sie zur Ausführung kommen sollte, wie sie ihm — irrtümlicherweise — vorschwebte, eine Arbeit verlangte, die nur von ihm, dem Schöpfer der Musikdramen, geleistet werden konnte, weil es selbstverständlich keinen Menschen gab, der die szenische „Auslösung" seiner Musik hätte vornehmen können. Es war dies einer der Gründe, warum Wagner mit einer so beispiellosen Energie an dem Zustandekommen Bayreuths arbeitete, damit dieses seinen Stil für alle Zeiten hüten könnte. Es ist etwas viel behauptet, aber im Grunde genommen vollkommen richtig, wenn gesagt wird, daß Bayreuth seine Entstehung zu einem guten Teil dem — hinreichend auseinandergesetzten — Irrtum Wagners verdankte, sofern eben der Meister einem Ideal nachjagte, das sich bei näherem Zusehen, d. h. bei der praktischen Verwirklichung, als ein Phantom herausstellte. Der Meister traf, um seine eigenen Worte nochmals anzuführen, auf Schwierigkeiten, die er sich vergebens zu überwinden bemühte.

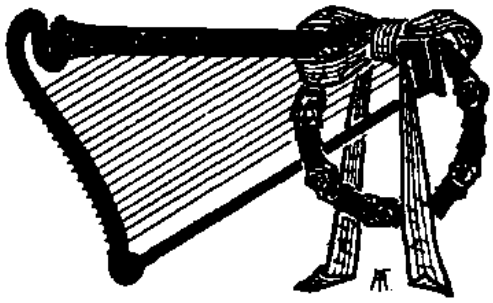
Unsere Darstellung wäre einseitig und der Irrtum Wagners schlechterdings wohl unbegreiflich, wenn nicht wenigstens mit einigen Worten angedeutet würde, daß sich auch in Wagners Werken viele Stellen finden, in denen die Musik szenische Vorgänge, auch das äußere Gebaren der Bühnenpersonen, direkt beschreibt, Stellen also, die szenisch in allerdirektestem Anschluß an die Musik, in direkter Übersetzung, wie wir es nennen können, gegeben werden müssen, wenn die Musik wirklich verstanden werden, mithin ihren Zweck erreichen will. Das charakteristischste Beispiel gibt die Soloszene Beckmessers im dritten Akt der „Meistersinger", in der die Musik bis auf die kleinsten Einzelheiten die Gebärden des verprügelten Brautwerbers illustriert, die — nach Wagners besonderer, der Partitur beigegebener wörtlicher Anweisung — vom Darsteller im wahrsten Sinne des Wortes mit den entsprechenden körperlichen Bewegungen zu „begleiten" ist.

Bei derartigen, am häufigsten im „Rheingold" vorkommenden Stellen ist man sich natürlich sehr klar, um welches Prinzip der Musik es sich handelt, es gibt aber gar manche Stellen, bei denen man darüber streiten kann, ob sie „äußerlich" oder „innerlich" — man wird diese Unterscheidung nun wohl im richtigen Sinne verstehen — gedacht sind. Auch

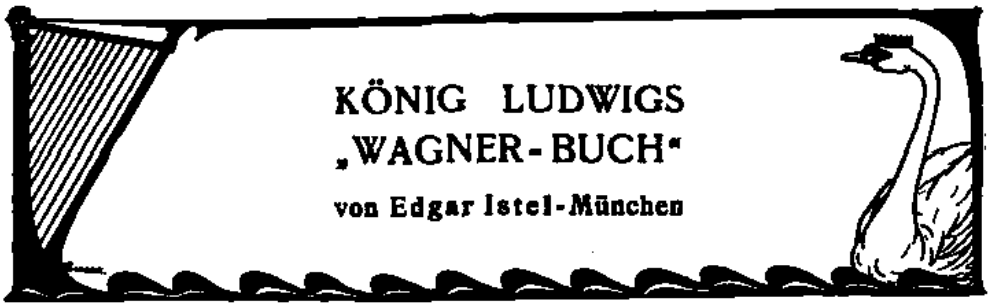
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hier sei wenigstens ein Beispiel gegeben: die Riesenmusik im „Rheingold". Unsere Darsteller der Riesen begleiten diese Musik des Orchesters mit schwerfälligen, marschartigen Schritten, und die meisten Zuschauer sind auch wohl der Ansicht, daß diese Musik nichts anderes bedeute, als uns das schwerfällige Herankommen der Riesen auch musikalisch zu demonstrieren. Ein feinerer Kenner der Partitur und der Wagnerschen Kompositionsmethode wird aber sofort geltend machen, daß dieses Motiv nicht das plumpe Gehen der Riesen an und für sich zu illustrieren, sondern das Wesen der Riesen überhaupt zu symbolisieren habe, zu welchem Zwecke er auf Stellen aufmerksam machen wird, bei denen das Motiv auch zu finden ist, ohne daß die Riesen einen einzigen Schritt zu machen haben, kurz, daß die Riesenmusik denn doch einen tieferen Zweck habe, als nur das zu illustrieren, was wir ohnedies mit greifbarer Deutlichkeit auf der Bühne sehen. Aber dennoch ist es vollständig richtig, wenn die Riesen bei ihrem Herankommen ihre Schritte der Musik anpassen. Es handelt sich hier um den besonderen, nicht so sehr häufigen Fall — deshalb wurde das Beispiel auch gewählt —, daß allgemeine Wesensschilderung mit der szenischen Darstellung sich deckt, teilweise fast zufällig, und ferner aus Gründen, die ich hier nicht näher angeben kann, weil eine Menge anderer Fragen erörtert werden müßte. Aus solchen Fällen aber erkläre ich mir zum Teil auch Wagners Irrtum; er glaubte, daß sich innere Wesensschilderung mit der szenischen decken lasse wie etwa bei der Riesenmusik, und mußte dann bei der praktischen Ausführung sehen, daß dies praktisch und theoretisch unmöglich sei, daß dies Schwierigkeiten mit sich führte, die er sich „vergebens zu überwinden bemühte". All dies sagt uns eigentlich in aller Schärfe schon das Beispiel aus dem „Fliegenden Holländer". Letzten Grundes beruht Wagners Irrtum wohl auf einem Fehler in der ästhetischen Erkenntnis seiner Musik, was auszuführen aber nicht der Zweck dieser Zeilen ist. Denn in Kürze lassen sich derartige Fragen nicht behandeln.

(Schluß folgt)



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



KÖNIG LUDWIGS „WAGNER-BUCH"

von Edgar Istel-München

Im Januar 1865 wandte sich, wie aus einem Brief von Frau Wesendonk an Wagner hervorgeht, Frau Cosima v. Bülow im Auftrag des Meisters an dessen Freundin, um einige literarische Manuskripte, die im Besitz von Mathilde Wesendonk waren, zu erhalten. Das Verzeichnis dieser Manuskripte findet sich ganz am Schluß der Briefpublikation. Voraus geht ein Brief, in dem Frau Wesendonk darum ersucht, daß ihr der Meister persönlich seinen Wunsch nach den Manuskripten ausdrücke. Dies geschah, und in dem Brief No. 146 an Mathilde gibt Wagner auch den Grund seiner Bitte an: „Aus allen versteckten Mappen muß zusammengeschafft werden, was ich etwa einmal schriftlich von mir gegeben habe. Er [der König] weiß, daß er mir nicht viel damit zu tun geben darf und wendet sich immer geschickt an Befreundete. Hiermit hat er's auch so gemacht . . . Er wird nur Alles zusammenstellen lassen, um es in Verwahrung zu nehmen und zu wissen, daß er mich recht vollständig besitze." Schon damals war eine auch für die Öffentlichkeit bestimmte Zusammenstellung der Schriften und Dichtungen des Meisters beabsichtigt, doch blieb es zunächst bei der privaten Sammlung einer Anzahl von Dokumenten. „Wenn mir Frau v. Bülow nur von Ihren früheren Schriften bald wieder schicken wollte, ich brenne darnach!" schrieb der König am 13. September 1865 an Wagner. Als Erfüllung dieses Wunsches erhielt er einen Monat später von Frau Cosima ein kleines Buch, dessen Existenz bisher nicht bekannt war.

Bei meinen, mit besonderer Genehmigung der Administration des Vermögens S. M. des Königs Otto von Bayern in der Münchner Residenz betriebenen Wagnerstudien[1]) fand sich auch ein Quartbuch in Leinen vor,

[1]) Als deren erstes Resultat veröffentlichte ich im „Berliner Tageblatt" vom 7. Dezember 1909 einen kleinen, viele neue Daten enthaltenden Aufsatz „König Ludwigs Wagnermanuskripte", dessen Resultate ohne Quellenangabe inzwischen schon mehrfach benutzt wurden (u. a. in Zimmermanns „Wagner in Luzern", wo sogar wörtliche Auszüge gegeben sind). Ich möchte dies nur zur Wahrung der Priorität feststellen. Die in der Königlichen Privatbibliothek befindlichen Wagnerschen Drucke enthalten mit Ausnahme des „Judentum in der Musik" keine autographen Widmungen. Auf dem Titelblatt dieses Buches steht: „Seiner Majestät dem Könige zur wohlgeneigten Durchsicht".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von dem ungefähr 80 Seiten mit einer feinen Frauenschrift bedeckt sind. Zu Beginn steht als Titel „Wagnerbuch" angegeben, zum Schluß liest man: „Copie beendet am 25. Oktober 1865. Cosima v. Bülow-Liszt." Diese erste authentische Sammlung von Wagnerschen Schriften ist nicht nur durch die Persönlichkeiten der Kopistin und des Besitzers, sondern vor allem auch durch die merkwürdige Zusammenstellung des Inhalts und eine Anzahl von ungedruckten Wagnerschen Dokumenten bemerkenswert. Sehr eigentümlich ist es außerdem, daß durch dies „Wagnerbuch" gedruckte Publikationen eine ganz besondere Beleuchtung erfahren.

Ein Vergleich der Wesendonkschen Liste mit dem Inhalt des Buches zeigt, daß die meisten Dokumente aus der großen Mappe vom grünen Hügel stammen, aber nur eine Auswahl aus dem reichen Wesendonkschen Schatz darstellen. Die Pariser Novelle „Ein glücklicher Abend" (mit dem Datum: Meudon, den 12. Mai 1841) beginnt; sie ist aus den „Gesammelten Schriften" bekannt. Es folgen, ebenfalls jetzt in den Schriften enthalten, Wagners Rede an Webers letzter Ruhestätte und der Grabgesang zur Beisetzung von Webers Leiche. Ferner „Zwei Aufsätze über deutsche Musik", in französischer Übersetzung erschienen (Gazette Musicale), unter dem Titel „Über deutsches Musikwesen" im ersten Band der Schriften mitgeteilt. Bietet also der erste Teil des Buches nichts Besonderes, so entschädigt dafür reichlich der zweite Teil, „Briefe" überschrieben. Zunächst findet man hier eine Kopie des Briefes an Liszt vom 20. November 1851, in dem der Plan zur gesamten Nibelungentragödie auseinandergesetzt wird. Ein Vergleich mit der im Wagner-Liszt-Briefwechsel vorliegenden Fassung bestätigt die schon öfter ausgesprochene Vermutung, daß dieser Briefwechsel retuschiert wurde (wer für die Herausgabe des Briefwechsels eigentlich verantwortlich ist, steht heute noch nicht fest). Jedenfalls dürfen wir sicher sein, nunmehr den echten Wortlaut jenes Briefes zu kennen, stand doch Frau v. Bülow, als Tochter Liszts und Freundin Wagners, zweifellos das Original zu Gebot, als sie den Brief für den König kopierte. Da finden sich denn freilich manche kleine Veränderungen, die darauf schließen lassen, daß damals schon Frau v. Bülow den Wortlaut Wagnerischer Texte eigenmächtig zu ändern beliebte; ist doch kein Zweifel, daß folgender Satz des Wagner-Liszt-Briefwechsels (I, S. 149) in der publizierten Fassung viel wagnerischer klingt, als in Frau v. Bülows Kopie: „Steht Weimar bis dahin noch, und solltest Du in Deinen Bemühungen, dort etwas Tüchtiges herzustellen, glücklicher gewesen sein, als es leider jetzt den Anschein (ja mehr als den Anschein!) hat, so wollen wir dann sehen, was in der Sache zu tun ist." So lautet der gedruckte Text. Frau v. Bülow machte daraus einfach: „Steht Weimar bis dahin noch und solltest Du in Deinen Bemühungen, dort etwas Tüchtiges herzustellen, glücklich gewesen sein,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

so wollen wir dann über die Sache ein Wort reden.“ Die Absicht der Änderung liegt klar zutage. Kleine Varianten, die wieder mehr für die kopierte als die gedruckte Fassung sprechen, finden sich weiterhin: von „außerordentlichen Mitteln“ (Wagner-Liszt, I, S. 150, Zeile 7 v. u.) spricht die Kopie, ebenso von „Möglichkeit der Ausführung“ (daselbst, Zeile 4 v. u.), Beweise dafür, daß die Druckausgabe nicht sorgfältig überwacht wurde. Recht eigentümlich ist es aber, daß man dem König ungeniert vor die Augen mehrere Sätze brachte, die der Öffentlichkeit zu unterbreiten man sich später (warum wohl?) scheute. An Stelle des Gedankenstrichs auf Seite 151 des Wagner-Liszt-Briefwechsels, Zeile 10 v. o., ist folgender in König Ludwigs Wagnerbuch stehender Passus zu setzen: „Du bist in Weimar, Du preisest die Kunstsinnigkeit des Hofes, gedenkst Du nicht des hochgerühmten Karl August, der seinen Freund Goethe dort durch einen — Pudel von derselben Bühne verjagen ließ, auf der Du jetzt, unter bei weitem kunstfeindlicheren Aspekten das Panier einer Kunst [hier fehlt versehentlich ein Wort, zu ergänzen ist wohl: entfalten] willst, für die fast alle Darstellungsmittel, alles Herkommen der Gewohnheit, ja alle Vermutung eines wahren (nicht künstlichen) Erfolges unvorhanden sind?“ Von anderen Varianten (z. B. ist in der Kopie der Name „Ritter“ ausgeschrieben, im Druck nur mit „R“ angedeutet) will ich absehen und nur noch erwähnen, daß der Passus auf Seite 152, Zeile 11 v. u., in der für den König angefertigten Kopie lautet: „Du hast z. B. nicht mehr darüber Dich zu ängstigen, was diese Leute zu dem ‚Weibe‘ sagen werden, die unter ‚Weib‘ immer nur ihre Frau, oder — wenn sie sich hoch versteigen — ein Mädchen denken können!“ Die gedruckte Ausgabe ist da sogar noch schamhafter und setzt statt des „Freudenmädchen“ das harmlose „irgend ein Mädchen“! Daß Wagners Stil sowohl in der Kopie wie in der gedruckten Ausgabe (aber immer auf verschiedene Art und Weise) verbessert wird, ist eine Beobachtung, die man hier auf Schritt und Tritt macht.[1]) Inwieweit also die drei folgenden ungedruckten Briefe, die lediglich nach Frau v. Bülows Kopie gegeben werden, dem Wortlaut nach absolut authentisch sind, ist schwer zu sagen.

Zunächst findet sich ein ungedruckter Brief an den weimarischen Intendanten von Zigesar (zwei andere Briefe an Zigesar sind in den

[1]) Die einzige Erklärung für so gewichtige Änderungen und Kürzungen kann nur darin liegen, daß damals alles vermieden werden sollte, was Zeitgenossen irgendwie belastet hätte. Dieses Motiv war ja auch maßgebend bei der späteren Herausgabe des Briefwechsels Wagner-Liszt, bei dem bekanntlich die Namen noch lebender Künstler meist nur mit Anfangsbuchstaben oder Chiffren aufgeführt worden sind, welche Methode bei der zu erwartenden Gesamtausgabe der Briefe des Meisters hoffentlich nicht beibehalten wird. Anmerkung der Redaktion

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagner-Liszt-Briefwechsel eingeschaltet). Er ist in der Kopie nicht datiert, gehört aber unmittelbar zum vorangehenden Liszt-Briefe, in dem sogar (vgl. Wagner-Liszt, S. 151) ein Teil seines Inhaltes angegeben wird. Er ist ein Dokument liebenswürdigster menschlicher Gesinnung Wagners. Hier sein Wortlaut:

Hochgeehrter Herr!

An unseren Freund Liszt habe ich so eben ausführlich alles das berichtet, was auch Sie näher zu erfahren nicht ohne Anregung bleiben werden, wenn ich Ihnen pflichtgemäß zunächst hiermit anzeige, daß der Vertrag, nach welchem es mir obliegen sollte, eine neue Oper für Weimar zu schreiben, in dem Hauptpunkte meinerseits nicht gehalten werden kann, weshalb ich Sie um geneigte Lösung dieses Vertrages angehe.

Sie werden durch Liszt erfahren, daß es mein redlicher und herzlicher Wille war, jetzt in Bälde ein für Weimar aufführbares Werk zu schreiben: daß aber der dichterische Stoff, den ich dazu ergriffen hatte, in der Folge sich mit ganz anderen und bei weitem ausgedehnteren Anforderungen für seine künstlerische Darstellung meinem Bewußtsein zu erkennen gab, so daß ich mich jetzt mit einem Gegenstande zu beschäftigen habe, der mir — bei bester Gesundheit, auf die ich rechne — mindestens volle drei Jahre Arbeit geben wird. Unter solchen Umständen ward es mir zur Pflicht, mit der oben ausgesprochenen Bitte mich an Sie zu wenden. Sie hatten, als Sie mir jenen Vertrag anboten, zwar weniger im Sinne, mir eine kontraktliche Aufgabe zu stellen, an deren unbedingter Erfüllung in einer gegebenen bestimmten Zeit es Ihnen vor allem gelegen gewesen wäre: im Gegenteile hatten Sie gewiß hauptsächlich nur im Sinne, auf diesem einzig geeignet erscheinenden Wege mir eine Unterstützung zukommen zu lassen, die meine häusliche Lage während der Dauer einer künstlerischen Arbeit von Sorgen möglichst bewahren sollte. Kann ich nun auch hierfür, wie überhaupt für Ihre zartgeneigte Gesinnung gegen mich, nicht genug danken, so darf ich dennoch aber nicht verkennen, daß jener Vertrag auch eine streng officielle Seite hat, deren Wirkung auf mich ich zugleich vollständig von mir abwenden muß. Dies erscheint mir umso unerläßlicher, als durch ein — von mir aufrichtig bemitleidetes Unwohlsein — Sie für einige Zeit aus Ihrer leitenden Stellung zu dem Weimarischen Theater auszuscheiden genötigt wurden und nun — wie ich höre — trotz Ihrer Wiederherstellung noch ein Jahr lang von dieser Stellung sich entfernt zu halten haben, da dieselbe währenddem von einem Nachfolger besetzt gehalten bleibt. Ich habe daher sowohl Ihnen als Liszt gegenüber die strenge Verpflichtung, Niemand, der sich in der betreffenden Angelegenheit mit Wärme für mich verwandte, die mindeste Ungelegenheit zu bereiten, wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ich dies sehr ernstlich befürchten müßte, wenn ich — auf der einen Seite unfähig, den Vertrag nach seinem Wortlaute zu erfüllen — nicht auf das pünktlichste das hier zur Lösung des Kontraktes einzig Nötige und Erforderliche täte . . . Entschuldigen Sie daher gütigst, wenn ich Sie hiermit dringend ersuche, die Summe von 200 Thalern, die ich in zweimaligen Zusendungen (im Juli und Ende Oktober d. J.) durch Ihre gütige Vermittlung erhielt, der Hoftheaterkasse wieder zustellen zu lassen, und gegen die Zurücknahme dieser Summe für meine Entbindung von dem Versprechen, bis 1. Juli 1852 eine neue Oper für das Weimarische Hoftheater zu liefern, freundlichst Sorge tragen zu wollen.

Hiemit wende ich mich von Ihnen als Theaterintendanten, um meinem geneigten Gönner und Freunde die Versicherung zu geben, daß seine Begegnung bei diesen meinen letzten — ich denke in Wahrheit allerletzten — Berührungen mit dem heutigen Theater mir außerordentlich wohlgetan hat; daß ich sein zeitweiliges und namentlich auf so lange Dauer bestimmtes Ausscheiden von der Leitung des Weimarischen Theaters für diesem Institute höchst nachteilig halte, indem, wenn jetzt irgendwo etwas energisches für die theatralische Kunst getan und ihr eine höhere Richtung beigebracht werden soll, hierin jeder Schritt mit sichrer Berechnung und strenger Ausdauer geschehen muß, wogegen das mindeste Schwanken, das kleinste Zurückfallen in den schlechten Weg der ehrlosen und modernen Gewohnheit, jede noch so redliche Mühe für das Bessere immer gründlicher erfolglos machen muß. Nach den neuesten Erfahrungen, die mir über den Stand der Weimarischen Theaterangelegenheiten zugekommen sind, kann ich in mir keine Hoffnung für das Gedeihen dieser Arbeit in meinem Sinne mehr aufkommen lassen. Möge es dennoch nicht zum letzten Male gewesen sein, daß ich mit Ihnen mich freundlich berühren darf: möge der herzlichste Ausdruck meines wärmsten Dankes für Ihre mir so erfolgreich bewiesene Teilnahme an meinen Arbeiten und selbst meiner Person Sie bestimmen können, auch fernerhin Ihr freundschaftlich geneigtes Wohlwollen mir zu erhalten!

Mit diesem aufrichtigem Wunsche scheide ich jetzt von Ihnen, indem ich ihm noch die Versicherung der größesten Hochachtung beifüge, mit der ich die Ehre habe zu verbleiben etc etc

Richard Wagner

Das folgende Dokument ist noch viel interessanter: eine Art von „Mitteilung an meine Freunde“, die bei der Publikation der gesamten „Ring“-Dichtung unterdrückt wurde. Die Überschrift rührt anscheinend von Wagner selbst her. Besonders deutlich ist die Anspielung auf Meyerbeers „Prophet“ darin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorwort
zu der 1850 beabsichtigten Herausgabe von Siegfrieds Tod (unterblieben, weil ich keinen Verleger fand).

Liebe Freunde!

Ein gedrucktes Drama lege ich Euch vor! In so dürftigem Ausdrucke teile ich mich Euch mit, um eine künstlerische Absicht verstanden zu wissen, die als wirkliches Kunstwerk Euch kundzugeben ich Einzelner und Einsamer mich für unvermögend erklären muß. Die künstlerische Genossenschaft, die einzig diese Absicht zur lebendigen Tat erheben könnte, steht in den Listen unserer staatsbürgerlichen Zünfte nicht aufgezeichnet; ruft sie sich einst von selbst in das Leben, so wird sie — wie ich hoffe — auch nicht nötig haben, zur Ausführung von Absichten zurückzuschreiten, die ein Sehnsüchtiger vor ihrem Entstehen ausgesprochen hätte; sondern aus immer frischer Gegenwart werden ihr die Anregungen zuströmen, die wir Unseligen jetzt aus ferner altersgrauer Quelle mühsam schöpfen müssen.

Die Absicht, die ich Euch hier mitteile, wird — ich fühle es deutlich — somit nur Absicht bleiben, und mit keinem anderen Anspruche tue ich sie Euch daher kund. Sollte ich sie, um Euch etwa verständlicher zu machen, noch in den Schmuck der Tonkunst gekleidet haben? Wahrlich, nur meine Marter hätte ich dadurch gemehrt! Erregt dem Künstler, der nur im lebendigsten Kunstwerke zu beseligendem Verständnis sich Euch mitteilen zu können weiß, der Anblick seiner gedruckten Verse Wehmut, so muß sein, nur der Lektüre vorgelegtes Tonwerk ihm vollends Grauen erwecken.

Nehmt daher dies Literaturstück, das ich Euch biete, als das an, was ein redlicher Künstler nach reiflichem Erwägen einzig seinen Freunden jetzt bieten kann. Teile ich Euch nun meine Absicht nackt und schmucklos mit, so weiß ich sie aber auch unentstellter kundgegeben, als sie erscheinen würde, wenn ich von der Bühne herab sie Euch mitteilen ließe, auf der, unter der Obhut der Polizei, falsche Propheten jetzt nochmals gläubigen Schwachköpfen ihre alten, lügnerischen Weissagungen spenden. — Längst schon war mir der Glaube an diese Propheten ausgegangen: nun ist mir aber auch die letzte Täuschung darüber entschwunden, daß in ihren prunkenden Charlatansbuden für einen ehrlichen Künstler Luft zum Atmen vorhanden sein könnte. Mancher von Euch blickte mir kürzlich nach Paris nach, um aus diesem Ursitze modernen Opernglückes von mir zu hören: seid auch Ihr enttäuscht! Es gibt eine Kraft in uns, die unwiderstehlich das von uns abstößt, was unsrer Natur fremd und unverträglich ist; das ist — der Ekel. Der Stärke, in der ich diese Kraft empfand, danke ich es, daß ich nun auch von dem letzten Wahne vollständig geheilt bin. Jetzt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schwebe ich wie der Vogel in der Luft, und keine Hoffnung habe ich mehr, als Eure Liebe!

Und Eurer Liebe empfehle ich denn meinen Siegfried! Möge dieser freie Held, dessen herrliche Gestalt aus Papierschutt und Büchertrümmern in heitrer Lebenskraft meiner sehnsüchtigen Phantasie aufstieg, Euren fernen Freund zu gutem Andenken zurückrufen! —

Über manches technische in meiner Dichtung — wie namentlich über den Stabreim und seinen mir klar gewordenen entscheidend gewichtigen Einfluß auf die innige Vermählung des Sprachverses mit der Tonweise — teile ich mich Euch an einem anderen Orte ausführlicher mit. Für jetzt bitte ich Euch, meine Absicht überall so gut zu deuten, als Ihr es vermögt, denn ich teile sie Euch ebenfalls so gut mit, als ich Einsamer und Hülfloser es gerade nur kann.

Im Mai 1850 Richard Wagner

Vielleicht der merkwürdigste Beitrag zu diesem Königsbuch ist aber ein Brief Wagners an Röckel und Bakunin (warum Frau v. Bülow im Inhaltsverzeichnis die beiden Namen ausschreibt, im Text sie aber durch Punkte markiert, bleibt rätselhaft). Man denke: es handelt sich hier um den Abschiedsbrief eines Revolutionärs an zwei Genossen („Brüder“), die von einem deutschen König zum Tode verurteilt sein sollten! In der bekannten Sammlung Wagnerscher Briefe an Röckel findet sich der vorliegende Brief nicht. Im ersten der von La Mara herausgegebenen Briefe schreibt Wagner, er habe in Bordeaux in einer französischen Zeitung gelesen, daß Röckel und Bakunin hingerichtet werden sollten; da sich das Gerücht als falsch erwies, sei der Brief, den er an beide geschrieben und zur Besorgung nach Dresden geschickt, zurückgehalten worden. Dieser Brief lautet:

An Bakunin und Röckel in der Festung Königstein (in Sachsen).

Bordeaux, März 1850

Liebe Freunde!

Nie wollte ich Euch schreiben, um Euch zu trösten, weil ich wußte, Ihr bedurftet keines Trostes. Jetzt erfahre ich, daß der König v. S. das Todesurteil über Euch beide bestätigt: nun möchte ich Euch beiden eine Freude machen, indem ich Euch beiden meinen treuesten Brudergruß bringe. Doch ich bin weit von Euch entfernt; fast muß ich verzweifeln, daß diese Zeilen Euch noch zukommen, und somit kann ich nur wünschen, sie möchten Euch noch treffen.

Im Wachen und im Traume wart Ihr immer mir nahe: kräftig und leidend, beneidens- und beklagenswert standet Ihr vor mir. Jetzt schreib ich Euch, bereit, den Streich zu empfangen durch die Hand desselben

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Henkers, für dessen Menschwerdung Ihr kämpftet. Brüder, laßt Euch die Schwäche meiner Liebe gestehen, die mich hoffen ließ, ich würde Euer Leben erhalten sehen. Nun begreife ich, daß, so groß und stark Ihr seid, so bestimmt und gewaltsam auch das Los zu sein hat, das Eure Feinde über Euch verhängen: sie dürfen es nicht unterlassen, Eure kühne Kraft mit ihren gewagtesten Entschlüssen zu erwidern und zu ehren: Seid denn stolz auf Euch! Liebe Brüder! Was schien uns das Notwendigste, um die Menschen zu wahren Menschen umgeschaffen zu sehen? — Daß sie durch die Not getrieben würden, Helden zu werden. Zwei Helden sehen wir nun vor uns, die, von der heiligen Not der Liebe zu den Menschen gedrängt, zu freudigen Helden erwuchsen: seid uns gegrüßt, Ihr teuren! Ihr zeigt uns, was wir alle werden können. So sterbet denn glücklich, in der Freude des hohen Wertes, von dem Ihr Euch für uns wisset!

Soll Euer ferner Bruder Euch noch einen süßen Tropfen in den heilig ernsten Trank mischen, den Ihr zu trinken im Begriff steht, so gebe ich Euch die Nachricht, daß unter der Sorge der beseligendsten Freundschaft und Liebe ich frei und heiter der Zukunft entgegen sehe und so mit verjüngten, stark beschwingten Kräften auch für mein Teil und nach meiner Fähigkeit an dem Werke arbeite, für das Ihr Helden jetzt Euer Leben laßt. Mein Michael, mein August! Liebe, teure, unvergeßliche Brüder! Ihr lebet fort! In weiteren und immer weiteren Flutenkreisen schwillt Euer Andenken zu einer beglückenden Liebeserinnerung der zukünftigen Menschheit an. So sterbet denn wohl, beneidet, bewundert und — geliebt! —

Sollte mir die unsägliche Freude gegönnt sein dürfen, noch ein letztes Wort von Euch zu erhalten, so wisset, wo es mich treffen würde: bei M. J. L.[1]) Trifft dieser Gruß Euch noch am Leben, so zweifle ich nicht an der Erfüllung meines innigsten Wunsches.

Nun denn, liebe Brüder! Euch umarme ich mit aller Inbrunst eines aus tiefster Seele Liebenden. Dieser Kuß und diese Träne gönnt mir die Stärke zu teilen, in der ich Euch jetzt heiter vor mir dastehen sehe! Froh und stolz, so stehet Ihr ewig vor mir — so lasset auch mich dereinst mein Leben zum Ruhme unsrer Freundschaft vollenden!

Euer

R. W.

Der dritte Teil des Wagnerbuches ist „Vermischtes" betitelt und enthält:

[1]) Vermutlich war im Originalbrief der Name ausgeschrieben. Es war zweifellos: Madame Jessie Laussot (geb. Taylor), bei der sich der Meister damals aufhielt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

1. Flüchtige Aufzeichnungen einzelner Gedanken zu einem größeren Aufsatze „Das Künstlertum der Zukunft“.
2. Das Genie der Gemeinsamkeit (Entwurf).
3. Einzelne Gedanken.
4. Einige Gedanken über Spontinis Tod.
5. Caprices esthétiques. Aus dem Tagebuch eines verstorbenen Musikers, mitgeteilt von Richard Wagner (Fragment).
6. An einen Staatsanwalt (Gedicht).
7. Rede am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der Kgl. Kapelle zu Dresden.

Von diesen sieben Arbeiten ist vollständig unbekannt (obwohl im Wesendonkschen Verzeichnis enthalten): Caprices esthétiques. Leider wird die Hoffnung, die das Inhaltsverzeichnis erweckt, wieder zunichte gemacht: an Stelle der Kopie findet man im Buche selbst den Vermerk: „Manuscript abhanden gekommen“. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Arbeit der ersten Pariser Zeit. In den „Gesammelten Schriften“ finden sich der Nachruf an Spontini und die Dresdner Rede. In Wagners Gedichten, herausgegeben von Glasenapp, ist später das Gedicht an den Staatsanwalt gedruckt. Auch die unter 1—3 genannten Aufzeichnungen sind erst nach Wagners Tod veröffentlicht worden, und zwar in „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“ (Leipzig 1885), und dann nochmals, aber weniger korrekt, in „Nachgelassene Schriften und Dichtungen“ (Leipzig 1895). Die Reihenfolge des Druckes und die der Kopie sind vielfach voneinander abweichend. Während der Druck nach Angabe des nicht unterzeichneten Vorworts „die genaue Abschrift der handschriftlichen Blätter“ angeblich darbietet, ist die Kopie für den König ad usum Delphini redigiert: es fehlt gerade der erste Abschnitt „Zum Prinzip des Kommunismus“, in dem Wagner behauptete, Monarchie und erblicher Besitz beruhten nicht auf geschichtlichem Bewußtsein, sondern „auf (meist willkürlich) mythischer, phantastischer Erfindung“.

Es ist sehr bezeichnend, daß dieser Satz dem Könige vorenthalten wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE WIENER „TRISTAN"-NOT
(1861—1863)

NACH UNVERÖFFENTLICHTEN SCHRIFTSTÜCKEN DARGESTELLT

von Dr. Julius Kapp-Berlin

Mitten in die aufregende Zeit der „Tannhäuser"-Proben in Paris war dorthin die Nachricht gelangt, daß Wagner das Betreten deutschen Bodens, mit Ausnahme Sachsens, wieder gestattet sei. Hierdurch war ihm die Möglichkeit geboten, die Aufführung seiner Werke, vor allem des „Tristan", der schon seit Jahresfrist vergeblich einer solchen entgegenharrte, selbst energisch zu betreiben. Nach der Pariser Katastrophe (im März 1861) eilte Wagner nach Karlsruhe, da er sich bei der Geneigtheit des jungen Großherzogs von Baden hier am ersten einen Erfolg versprechen durfte, und er schied auch mit der bestimmten Zusage, daß der „Tristan" zur Feier des Geburtstags des Fürsten am 9. September über die Bühne der badischen Residenz gehen solle. Da die am Theater vorhandenen Kräfte jedoch hierfür nicht genügten, war es Wagner anheimgestellt worden, sich anderwärts die geeigneten Künstler zu erwählen. Er beschloß, auf den Bühnen Umschau zu halten und begab sich zunächst nach Wien, da ihm über dortige Aufführungen seiner Werke schon viel Rühmenswertes zu Ohren gekommen war. Zu Ehren seiner Anwesenheit und um ihm die Künstler der Hofoper in geeignetsten Partieen vorzuführen, gab man „Lohengrin". Hier war es Wagner endlich vergönnt, 13 Jahre nach dem Entstehen sein Werk zum erstenmal zu hören! Der Abend der Aufführung gestaltete sich zu einem in der Wiener Theatergeschichte einzig dastehenden Triumph. Wagner sah seine kühnsten Erwartungen übertroffen.

„Kurz, liebster Mutz!" berichtet er seiner Frau, „das ist hier eine himmlische Oper: eine Masse herrlicher Stimmen, eine schöner wie die Andre, — Chor — Orchester — hinreißend! Ander — der Tenor — ganz vollkommen; auch die Stimme nicht nur genügend, sondern, wo es gilt, von glänzender Energie: dabei durch und durch bewußter Künstler, im Vortrag und Spiel vortrefflich, ganz durchdrungen, voll Leben und Feuer. Die Dustmann [Ortrud] mit einer himmlisch seelenvollen Stimme, der nichts versagt, und überall leicht und weich anspricht, hat einen vortrefflichen dramatischen Vortrag ... Mit diesen Beiden — unbedingt Tristan und Isolde!"

Die große Sensation, die das Erscheinen Wagners in Wien hervorgerufen hatte, bewog die Intendanz, ihm die Inangriffnahme des „Tristan" nahezulegen. Da Wagner in diesem vortrefflichen Künstlerensemble alle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Garantieen für eine vollendete Aufführung seines Werkes zu besitzen glaubte, ging er sofort darauf ein und machte seine Verabredungen mit Karlsruhe, dessen bescheidenen Mittel doch nur eine notdürftige Wiedergabe ermöglicht hätten, rückgängig.

Da die Proben erst im August beginnen konnten, kehrte Wagner wieder nach Paris zurück. Peter Cornelius jedoch, den er schon von dem Rendezvous mit Liszt in Basel (1853) her kannte, und der ihm während des jetzigen kurzen Wiener Aufenthaltes sehr nahe getreten war, sollte in der Zwischenzeit schon die Vorarbeiten leiten, wie ein Brief Wagners erkennen läßt:

„Ich sende heute an Sie einen Klavierauszug von Tristan ab, in welchem ich die für Ander nöthigen Änderungen angemerkt habe. Da Esser und selbst wohl auch Ander gegenwärtig nicht in Wien sind, glaube ich nicht besser zu thun, als diese Angelegenheit in Ihre Hände zu übergeben. Ich würde Sie demnach bitten, auf der Hoftheaterdirektion ... sich alsbald nach Ander's Zurückkunft zu erkundigen ..., damit Sie sofort dann mit ihm die Sache vornehmen können. Einstweilen gäbe es aber wohl sogleich für die Copie zu thun, da einige Stellen, wie Sie ersehen werden, zu ändern sind — nämlich im Orchester. Die Ausführung der Transposition gegen Ende des zweiten Aktes, möchte ich Sie fast bitten, selbst zu übernehmen, da ich fürchten muß, ein Copist kommt nicht damit ordentlich zu Stande ... Falls Isolde bereits studiert, solle sie nur nicht verzweifeln: ich hätte ein grenzenloses Vertrauen auf sie!" (Paris, 14. Juni 1861.)

Als Wagner nun Mitte August 1861 selbst in Wien eintraf, um das „Tristan"-Studium zu beginnen, wurde ihm sofort die üble Nachricht, daß Ander wegen einer Stimmerkrankung einen mehrwöchigen Urlaub erhalten habe.

„Er hat sich vorigen Juni in Speier beim Besuch der Kaisergrüfte erkältet und seitdem seine Stimme noch nicht wieder erhalten. Ich war hierüber sehr bestürzt. Gestern endlich kam ich dazu, ihn in Mödling bei Wien zu besuchen, und bin nun allerdings sehr beruhigt worden, da sich sein Zustand denn doch bereits bedeutend gebessert hat, und er — bei vollkommener Ruhe — rechnen kann, bald wieder gänzlich hergestellt zu sein; es ist ein mehr nur nervöser Zustand, der plötzlich über Nacht ganz verschwinden kann, namentlich sobald die Hitze nachläßt. Im übrigen war er ganz wohl und vollkommen eifrig aufgelegt, so daß ich ihn immer nur aufzufordern hatte, sich nicht zu beunruhigen, gar nicht an das Studium zu denken, und sich meinetwegen nicht zu ängstigen. Somit sehe ich jetzt eben nur einer Verzögerung des Studiums meiner Oper entgegen." (16. August 1861 an Minna.)

In bangem Hoffen und Harren schlichen für Wagner die Wochen dahin. Mehrmals schien es, als ob Ander sich endlich erholt hätte, immer wieder war es eine Täuschung. Die Briefe Wagners an Minna[1]) lassen uns genau dies Auf und Ab der Stimmungen verfolgen. Am 26. August heißt es:

„Ich muß mich selbst hüten, Ander zu beunruhigen, und habe ihn immer nur zu beschwichtigen, da er aufgeregt genug ist, und sein Zustand dies am wenigsten brauchen kann. Ich bin schon so weit gewesen, an meine neue Oper für diesen

[1]) Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Winter gar nicht mehr zu denken, und zu überlegen, was nun zu beginnen sei. Es hängt eben Alles von dem armen Tenoristen ab, der, wenn er sich nicht ganz wohl fühlt, unmöglich so eine anstrengende Partie studieren kann. Ihm die Furcht davor zu benehmen, war nun meine Hauptbemühung. Nun, am Sonntag war ich wieder mit KM. Esser bei Ander auf dem Lande zu Tische; da habe ich denn neuerdings wieder Hoffnung gefaßt: es geht allerdings besser, und er gedenkt nun bald wieder zu singen. Wegen der Partie gelang es mir sehr ihn zu beruhigen, indem ich ihm versicherte, Alles, was er wirklich zu anstrengend finden würde, zu ändern. Er liebt mich wirklich sehr und ist ganz unglücklich, mir Schwierigkeiten zu bereiten. Jetzt wird er dann anfangen, mit der Partie sich eigentlich genauer bekannt zu machen: bisher mußte ich ihn eben ganz schonen."

Eine Woche später (4. September) meldet Wagner:

„Mit Ander bessert es sich allmählich; Mitte dieses Monates denkt er wieder aufzutreten; einstweilen aber habe ich das Studium mit ihm begonnen, und dadurch ist nun etwas Beruhigung in mich gekommen. Er ist mir sehr ergeben, und an seinem Eifer habe ich nicht den mindesten Grund zu zweifeln. Dazu ist er ein wirklich vortrefflicher Mensch... Die Dustmann fährt fort, mit Eifer ihre Partie zu studieren, und ist darin schon fast ganz zu Haus... Ich bringe jetzt meine Zeit fast meist zwischen Mödling (Ander) und Hitzingen (Dustmann) zu. Im Übrigen sind die anderen Vorbereitungen nun auch nach Möglichkeit getroffen, und Mitte d. M. hoffe ich das ernstliche und regelmäßige Studium beginnen zu können. Anfang November halte ich daher die Aufführung für möglich."

Am 17. September muß er dagegen wieder berichten:

„Ich lebe hier ein unnützes, oft zwecklos mir vorkommendes Warte-Leben, und vorige Woche war ich wirklich bereits der Verzweiflung nahe über Ander's Zustand, der immer noch so ungewiß blieb, daß eben gar nichts sich bestimmen ließ... Das ärztliche Gutachten hat nun neuerdings auch Ander's Hypochondrie und eigene Muthlosigkeit wieder aufgerichtet:... daß er an einer ganz gewöhnlichen Heiserkeit leide, welche eben nur noch nicht vollständig gehoben wäre, leicht aber schon in 8 Tagen ganz verschwunden sein könnte. Nun ist auch Ander, der sich wirklich in seiner Ängstlichkeit einbildete, im Begriff zu stehen, die Stimme zu verlieren, plötzlich wieder auf dem Zeuge; nächsten Sonnabend zieht er endlich in die Stadt, und mit ersten Oktober [dem ursprünglich festgesetzten Tag der Aufführung!] — heißt es nun — sollen die ernstlichen Proben von Tristan beginnen. Gott gebe nun seinen Segen! Mein Herz ist noch schwer genug, und zu einem guten Glauben will es sich noch nicht ermannen: nur steht die Sache eben wieder so, daß ich nichts abbrechen darf und ruhig wieder — warten muß!!"

Wie begründet sein Mißtrauen war, besagt Wagners Brief vom 16. Oktober:

„Das Schlimmste ist leider, daß ich nun zu dem Entschlusse kommen mußte, für jetzt auf den Beginn der Proben zu Tristan zu verzichten. Du kannst denken, in welcher Stimmung ich bin! Mit dem Ander will und will es noch nicht gehen: erst sollte er Anfang dieses Monates schon auftreten; jetzt hofft er, vielleicht Anfang November so weit zu sein! Die Wahrheit ist, daß so wie er einen hohen Ton ein paar mal hintereinander singt, er gleich heiser wird. Jedenfalls sind seine Stimmbänder sehr erschlafft, und Jeder fürchtet, daß — wenn er sich jetzt auch wieder auf einige Zeit erholt — es nicht lange mit ihm dauern wird. Aushalten wird er nie viel mehr können. Die Direction hat nun wirklich bisher die äußerste Rücksicht für mich gezeigt, und nichts anderes vornehmen lassen wollen. Endlich mußte ich denn selbst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem widerwärtigen ungewissen, ja unmöglichen Zustande ein Ende machen, und so habe ich denn folgende Abmachung zu Stande gebracht. Am ersten Januar beginnen die Proben von Tristan. Hat bis dahin Ander nicht den ganzen Monat Dezember über mit voller Kraft alle seine Partien wieder gesungen, so kann er auch in diesem Winter nicht den Tristan liefern, und somit singt dann der neue Tenorist Morini diese Partie."

Die Direktion hatte sich nämlich inzwischen mehrfach bemüht, eine für die Rolle genügende neue Kraft zu gewinnen, allerdings ohne Erfolg. Endlich glaubte man in dem jungen Straßburger Sänger Morini den richtigen Mann gefunden zu haben. Aber seine Gastspiele enttäuschten stark, sodaß das Engagement nicht zustande kam. Da an Ander für die laufende Saison nicht mehr gedacht werden konnte, war die einzige Möglichkeit, den „Tristan" noch vor den Theaterferien herauszubringen, ein Gastspiel eines auswärtigen Künstlers. Hierfür kamen einzig Schnorr von Carolsfeld und Tichatschek in Betracht. Der erstere mußte Wagners dringende Einladung — „meine Ehre, meine Zukunft sind im Spiel! Meine Geduld ist zu hart erprobt; ich fürchte zu erliegen, wenn ich noch länger dulden soll. Sie können mir alles retten!" hatte er gefleht — so schwer es ihm auch wurde, ablehnen, da er in Dresden nicht abkommen konnte. Da wandte sich Wagner an seinen alten Freund Tichatschek und suchte ihn mit nachstehendem diplomatischen Schreiben zu gewinnen:

„Gestern theilte mir ein Dir Befreundeter den vermuthlichen eigentlichen Grund Deiner Abneigung, nach Wien zu kommen, mit. Man meint nämlich, Du habest Dich bei Deinem dereinstigen Gastspiel in Wien, mit Grund, so sehr über die Undankbarkeit des Publikums zu beklagen gehabt, daß Du jetzt einer ähnlichen Aufnahme seinerseits Dich nicht wieder aussetzen möchtest. Ich bitte Dich, ist dies der wirkliche Grund, der Dich vielleicht schon für diesen Winter abhält, so laß Dir doch ja aus gutem Gewissen hierüber eine günstigere Meinung beibringen. Seitdem Du damals hier mit der Lind gastirtest, oder vielmehr — ich kann es wohl sagen — seitdem hier neuerdings meine Opern aufgeführt sind, ist eine ungeheure Veränderung beim Wiener Publikum vor sich gegangen, die Dir Jeder zugestehen und sofort bezeugen wird. Glaube dies, und glaube dies sicher! Ich selbst habe es ja zu meiner Überraschung und Verwunderung erfahren. Du hast keinen Begriff, mit welchem Enthusiasmus hier meine Opern stets aufgenommen werden. Und wirklich haben sie dieselben noch nie von einem wahren Kerl als Tenor gehört. Du kannst Dir leicht denken, was Ander alles zu wünschen übrig läßt. Als ich den ‚Lohengrin' von ihm hörte, mußte ich mich wohl zufrieden stellen: sogleich aber sagten mir solche, die Dich in der Rolle gehört hatten, daß ein Ton Deiner Stimme mehr Poesie hätte, als das ganze Kerlchen hier. Kennst Du Grimminger? Er soll sehr mittelmäßig sein, namentlich keine Stimme haben. Gut! trotz Ander's Beliebtheit beim Publikum, ist Grimminger als Lohengrin neunmal stürmisch gerufen worden und hat groß Glück gemacht. Ich bitte Dich: bedenke dies! Wenn Du noch singst, wie damals, als Du mich in Zürich besuchtest, so mußt Du in meinen Opern hier ja ein Furore ohne Gleichen machen! . . . Ich rathe Dir daher, wenn Du noch diesen Winter kommen könntest, — was himmlisch wäre! — so engagiere Dich nur für meine Opern, namentlich für den ‚Tristan'. Du singst zu Anfang dreimal hinter einander den ‚Lohengrin', und hast dann alles im Sack. Willst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Du dann auch eine andere Oper singen: in Gottes Namen! — Höre, alter Freund! — Sei'n bissel resolut!! — Schlag' Dir alle Grillen aus dem Kopf. Kannst Du nicht schon im Dezember kommen, so komm am 1. Januar! Mach's! Thu's doch!! — Du glaubst nicht, welche Wendung Du damit meinem Schicksale gäbest! Gott, ich verdiente wohl einmal, daß etwas Außerordentliches für mich geschähe: meine Lage selbst ist so außerordentlich! — Ich bitte, flehe! — Schlag' Dir die Grillen aus dem Kopf! Komm', komm' so schnell als möglich!! —"

Aber auch Tichatschek mußte ablehnen. Damit war das Schicksal des „Tristan" in Wien zunächst entschieden. Er wurde bis auf weiteres vertagt.

„Was ich hier in Wien gelitten", rekapituliert Wagner in trauriger Resignation (Brief an Minna vom 22. November), „ist nicht zu beschreiben. Fast jede Woche ein neues Project, den Tristan diesen Winter doch noch möglich zu machen: jede Woche eine neue Enttäuschung. Ander über alle Maaßen traurig befunden: ein ganzer Kerl, der durch gewissenloses Reden mir unglaublich schadete ... ich habe ein volles Jahr vor mir, um — zu warten ... Aber — ich kann dieses Leben ... nicht mehr ertragen: ich fühle, ich gehe zu Grunde, wenn ich nicht etwas ergreife, was mich für ein Jahr — dieses neue Wartejahr — gänzlich der mir so feindseligen Welt entrückt. So hat mir denn das wahrhaft Verzweifelte meiner Lage einen vortrefflichen Plan eingegeben. Ich bin entschlossen, nun auf nichts mehr zu hören, vorläufig den Tristan und Alles aufzugeben, mich in meinem Zimmer der oesterreichischen Gesandtschaft in Paris einzuschließen, und eine neue Oper zu schreiben, welche so beschaffen sein soll, daß sie im nächsten Winter mit einem Schlage über alle deutschen Theater geht ... Das Sujet ist höchst originell und durchaus heiter, was es mir einzig möglich macht, jetzt damit mich zu beschäftigen, wo eine ernste, schwermüthige Dichtung mich ruinieren würde."

Es waren die „Meistersinger". Am 30. November 1861 verließ Wagner nach viermonatigem vergeblichen Hoffen und Mühen die österreichische Kaiserstadt, um in Paris die Dichtung seines neuen Werkes zu schaffen. In sieben Wochen war diese vollendet, und Wagner siedelte nach Biebrich über, um die Komposition in Angriff zu nehmen. Hier empfing er auch den Besuch des Ehepaares Schnorr, und vollständige Aufführungen des „Tristan" am Klavier mit diesen beiden vortrefflichen Künstlern, die ihre Rollen zu Wagners vollster Bewunderung beherrschten, blieben allen Anwesenden immer unvergeßlich.

Ganz unerwartet traf im Hochsommer bei Wagner von Wien die Kunde ein, daß Ander von seiner Krankheit genesen sei, und der Wiederaufnahme des „Tristan" für den Herbst kein Hindernis mehr im Wege stehe. Am liebsten hätte ja Wagner Biebrich nicht verlassen, ehe die „Meistersinger" beendet waren, aber seine pekuniäre Lage forderte gebieterisch die Erschließung neuer Einnahmen. Er folgte der Einladung und traf am 15. November 1862 wieder in Wien ein.

Zunächst ließ sich alles gut an. Die Klavierproben waren unter Kapellmeister Essers Leitung bereits im Gange.

„Hier steht es nun passabel. Mit dem Tristan unläugbar voller Ernst!" berichtet Wagner an Minna (30. November). „Gestern hatten wir die erste ganze Probe. Ander

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

thut ganz frisch und aufgelegt. Das hat seinen Grund. Bisher stand es immer noch so, daß ich durchaus kein Vertrauen fassen konnte. Somit setzte ich es — mit sehr großen Schwierigkeiten — durch, daß Schnorr für den nächsten Januar engagiert wurde ... Das hat denn auch bei Ander gewirkt: und möglich ist's, daß ich nun nächstens zwei Tristane habe."

Doch dieses Gastspiel Schnorr's war den Wiener Künstlern höchst unangenehm, und man versuchte heimlich alles, es zu hintertreiben. Da Schnorr nur den Monat Januar in Dresden abkommen konnte, gelang dies sehr leicht. Die Mitwirkenden erklärten einfach, vor Ende dieses Monats mit dem Studium nicht fertig zu werden. So sah sich Wagner wieder einzig und allein auf den unzuverlässigen Ander angewiesen, der die Partie nur durch „große Reduktion" ausführen konnte. Um ihre eigene Unfähigkeit zu verbergen, scheuten sich die Mitwirkenden nicht, in der Öffentlichkeit die tollsten und widersinnigsten Gerüchte über das Werk auszustreuen, und die Presse zog einmütig in gehässigster Weise gegen das „unmögliche, gänzlich unaufführbare Werk" zu Felde. Namentlich Eduard Hanslick konnte sich in sarkastischen, abfälligen Notizen nicht genug tun. Um es dem Publikum möglich zu machen, sich unabhängig von diesem Zeitungsgeschrei ein eigenes Urteil über sein Schaffen bilden zu können, beschloß Wagner, drei große Orchesterkonzerte mit Bruchstücken aus seinen noch unbekannten Werken („Ring", „Tristan", „Meistersinger") zu veranstalten. Der Erfolg war sehr groß und auch auf das Studium des „Tristan" von günstigstem Einfluß. Die Proben wurden wieder ernsthafter betrieben. Die Rollenbesetzung war folgende: Tristan: Ander, Isolde: Frau Meyer-Dustmann, Marke: Beck, Kurwenal: Hrabanek, Brangäne: Frl. Destinn, Melot: Lay, Hirt: Campe, Steuermann: Bähr.

„Das Einzige, was meinen Muth hebt," schreibt Wagner noch am 28. Januar 1863, „ist das Studium des Tristan, das jetzt die größten Hoffnungen erweckt. Esser's große Ausdauer und Zähigkeit hat Vortreffliches geleistet: er hat die Musik dem widerspänstigen Ander wie einem Staarmatz eingelernt. Vor allem aber ist die Dustmann ganz und gar drin: sie hat mich tief ergriffen, und wird das ganze Publikum unfehlbar hinreißen."

Doch auch günstigsten Falls war vor Ende März an die Aufführung nicht zu denken. Wagner nahm daher eine Aufforderung, in Petersburg Anfang dieses Monats einige Konzerte zu leiten, an, zumal ihm durch die abermalige Verzögerung in Wien große pekuniäre Verluste erwachsen waren. Inzwischen hatte er auch mit Weimar wieder wegen des „Tristan" angeknüpft (dies Projekt verwirklichte sich allerdings auch nicht!), und er konnte die Reise nach Rußland mit den besten Erwartungen antreten. Diese spiegeln sich auch in nachfolgendem, noch unveröffentlichtem Schreiben an die „Tristan"-Verleger Breitkopf & Härtel wider[1]):

[1]) Für die gütige Überlassung dieses Schreibens möchte ich auch an dieser Stelle dem Verlag meinen Dank aussprechen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2. Febr. 1863.

Wien,
Weihburggasse.
Hotel: Kaiserin Elisabeth.

Hochgeehrte Herren!

Die General-Intendanz des Großherzogl. Hoftheaters in Weimar wünscht die Partitur des „Tristan". Wollten Sie die Güte haben, ein Theaterdirektionsexemplar mit dem üblichen Rabatt dorthin zu befördern, zuvor aber, nach dem beiliegenden Schema, eine Kürzung und resp. Änderung im dritten Akte in dieselbe eintragen lassen. Da diese Kürzung diejenige ist, die ich bei allen Aufführungen der Oper in Zukunft einzuführen beabsichtige, so ersuche ich Sie, das Schema aufzubewahren, und vorkommenden Falles wiederum Gebrauch davon machen zu lassen. So wie die Oper nun ist, singt Schnorr die Partie, d. h. ein vollkommen für die Aufgabe befähigter Sänger mit guter Stimme. Für Herrn Ander dahier habe ich allerdings mehr Änderungen eintreten lassen müssen: diese beziehen sich jedoch zu allermeist auf seine ungemein beschränkte Stimmlage, vermöge welcher er nur mit einigen hohen Tönen noch zu wirken vermag: in Folge hiervon mußte ich ihm die tiefere Lage durch Punctation gänzlich umändern, was — außer für ihn — wohl kaum für einen anderen Sänger erforderlich sein wird. Auch habe ich ihm aus freien Stücken einige Kürzungen mehr, als Schnorr, gemacht, weil ich mich eben überzeugte, daß er sehr invalid ist und nur mit großer Anstrengung überhaupt singt, doch so wird's nun mit ihm gehen: alles übrige steht vortrefflich, und hätte ich den rechten Tenor hier gehabt, längst wäre die Oper gegeben, und von dem widerwärtigen Geschrei der Unausführbarkeit hätte man wohl nicht viel vernommen. Leider ist diesen Wiener Winter das hiesige Opernrepertoir in einem so traurigen Zustande, daß, um den Tagesverlegenheiten abzuhelfen, oft Wochen ohne Zeit für die Proben meiner Oper vorübergehen. So habe ich mich denn daran gewöhnt, vor Ende März auf die erste Aufführung des Tristan nicht zu rechnen; da Herr KM. Esser vollkommen verläßlich ist, und alles mir sicher dünkt, werde ich auch auf einige Wochen mich von Wien entfernen, um meinen sehr leidenden Interessen durch anderartige Unternehmungen förderlich zu sein, jedoch bin ich Mitte März zurück, um den letzten Generalproben meine eigene Beihülfe angedeihen zu lassen.

Dieses zugleich als Notiz über den Stand einer Angelegenheit, die auch für Sie von Interesse ist.

Mit größter Hochachtung verbleibe ich

Ihr

sehr ergebener
Richard Wagner.

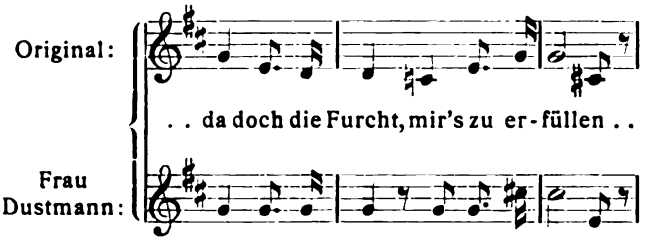
Daß man aber in Wien mit Wagner ein falsches Spiel getrieben, zeigte sich sehr rasch nach seiner Abreise. Schon in Moskau ereilte ihn unerwartet die Nachricht, daß man in Wien nach 77 Proben den „Tristan" wiederum hatte vertagen müssen, da diesmal zur Abwechslung Frau Dustmann erklärte, ihre Partie nicht bewältigen zu können. Hiermit war das Schicksal des „Tristan" in Wien endgültig erledigt. Denn als Wagner zurückkam, war auch Ander wieder von seinem alten Leiden befallen worden, und von einer Aufführung des Werkes „war nicht mehr die Rede". — Erst 20 Jahre später, nach dem Tode seines Schöpfers, sollte eine Wiener „Tristan"-Aufführung zur Tat werden!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

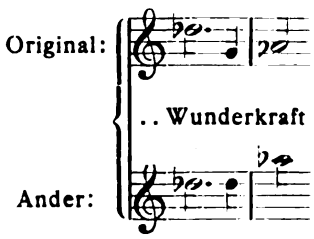
Wir haben schon aus mehrfachen, oben wiedergegebenen Äußerungen Wagners erfahren, daß er sich, um überhaupt Ander eine Möglichkeit zu geben, die Tristanrolle durchzuführen, zu großen Zugeständnissen und Abänderungen bereit fand. Wie weitgehend diese waren und bis zu welchen Opfern, namentlich im dritten Akt, Wagner sich durch die Not drängen ließ, zeigt der uns erhaltene, beim Studium mit Ander benutzte Klavierauszug. Er befindet sich gegenwärtig im Besitz von Herrn Dr. Hans Beliza, K. K. Notar in Wien, und wurde mir durch gütige Vermittelung von Herrn Emerich Kastner in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt. Die Veröffentlichung geschieht hier erstmalig. Die Seitenangaben sind dem jetzt allgemein gebräuchlichen Klavierauszug mit Text von Hans von Bülow angepaßt.

Im ersten Akt finden sich nur zwei unbedeutende Varianten, davon eine für Isolde, der die Stelle zu tief lag; die andere trägt Anders nach unten sehr begrenzter Stimmlage Rechnung:

Seite 57.

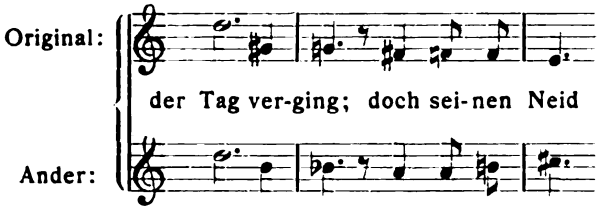


Seite 72.



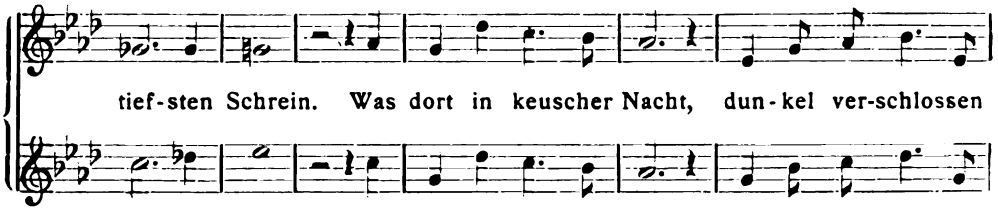
Der zweite Akt dagegen weist zahlreiche Änderungen, vor allem zwei einschneidende „Striche" auf. Auf Seite 123 begegnen wir auch einer Textvariante; im alten Klavierauszug heißt es: „Der Erde schönste Königin" (jetzt „Königsbraut").

Seite 115.



Seite 122.





Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Die folgenden Takte bis zum Ende von Tristans Rede weisen gleichfalls analoge Veränderungen auf. Da aber anscheinend selbst hiermit dem Sänger nicht gedient war, wurde schließlich ein Strich über 19 Takte von „Königin" (S. 123, IV,$_2$) bis „Irland ich zu fahren" (S. 124, III,$_4$) gemacht. — Auf Isoldes Antwort folgt dann, nachdem man zuvor wiederum vergeblich versucht hatte, Ander durch Änderungen der Schwierigkeiten Herr werden zu lassen, ein großer Sprung von Seite 128 (V,$_1$) bis Seite 133 (V,$_1$) und Tristan beginnt sofort: „O nun waren wir Nachtgeweihte . . ." Auch hier stoßen wir mehrfach auf veränderte Stellen, wie:

Seite 135.



Oder Seite 136:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wichtiger ist die Stelle auf Seite 147/48:

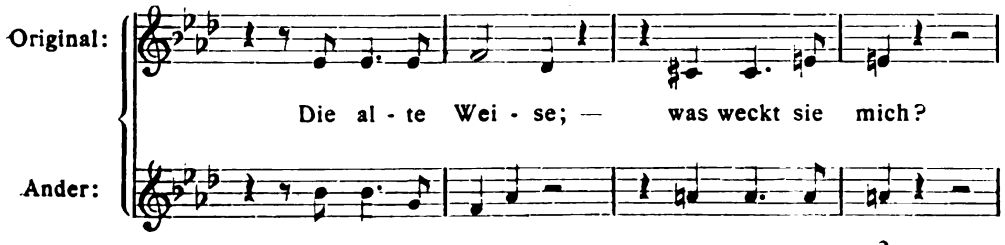


Interessant ist zwei Seiten später eine Textänderung, die Wagner vorgenommen hat, um das wiederholte etwas „dunkle" Wortspiel mit dem Wörtchen „und" leichter verständlich zu machen; hier heißt es:

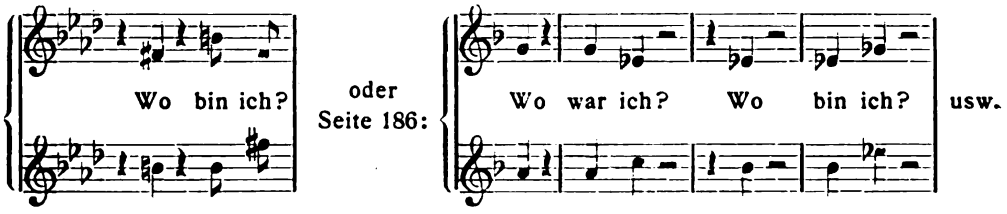


Am durchgreifendsten sind die Veränderungen natürlich im dritten Akt, der Anders Kräfte und Können weit überstieg. Hier ist fast keine Seite des Auszugs verschont geblieben, die schönsten Stellen der Partitur, ja sogar der Höhepunkt des ganzen Dramas, der grandiose Fluch, fielen dem „invaliden Sänger" zum Opfer. Wagner hat hier mit der Verzweiflung der Resignation gegen sein Werk gewütet. Sehr unschön wirkt gleich zu Beginn des Aktes das fortwährende Hochziehen des Tones, das mehrfach geradezu gegen den Sinn der Worte verstößt, bei Tristans Fragen an Kurwenal, z. B.:

Seite 185.

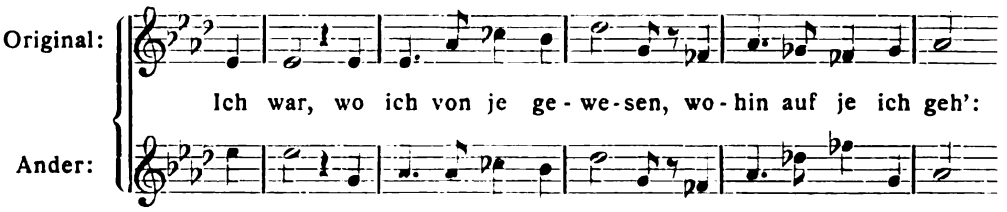


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



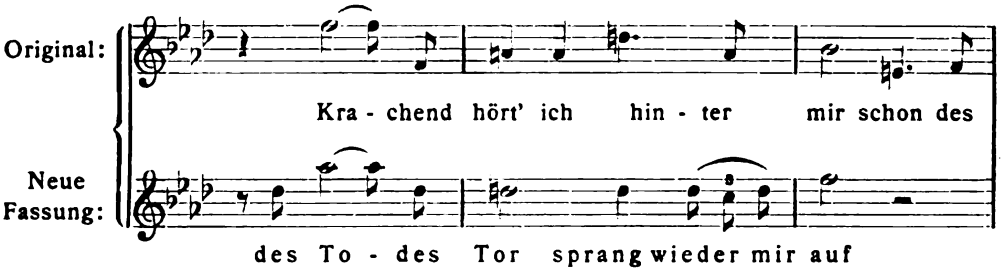
Nachdem auch die Stelle:

Seite 192.



eine wenig erfreuliche Verwandlung durchgemacht hat, folgen kurz hintereinander zwei Striche. Der erste wird nur durch eine Textänderung möglich:

Seite 194.



Hierauf werden 12 Takte übersprungen. Tristan fährt mit den Worten fort: „sie zu suchen, sie zu sehen; sie zu finden, in der einzig zu vergehen, zu entschwinden Tristan ist vergönnt". Es schließt sich sofort ein neuer Sprung von Seite 196 (I, $_4$) über 26 Takte bis Seite 197 (IV, $_3$) an. — Die folgende Seite zeigt eine Textverschiedenheit gegenüber der jetzigen Fassung in den Gesammelten Schriften:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Singstimme ist hier, wie in dem hierauf folgenden Gesang Tristans, durchweg höher gelegt. Nur der Schluß sei wiedergegeben:

Seite 210.



Hier fällt sofort Kurwenal ein mit: „Mein Herre! Tristan!" 142 Takte von Seite 211 (II, 4) bis 219 (V, 1), die ganze Fluchszene, sind also gestrichen! Später begegnen wir nur noch zweimal unwesentlichen Änderungen, und von der Vision „Wie sie selig, hehr und milde . . . usw." ab finden sich keine Angaben mehr. Hier scheint das unerquickliche Studium mit Ander endgültig aufgegeben worden zu sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

RICHARD WAGNERSCHE PROSA

von Hans Pfeilschmidt-Frankfurt a./M.

Es hat einmal eine Zeit gegeben, da konnte man sich nicht entschließen, Richard Wagner als Dichter ernst zu nehmen. Als Musiker, ja da mochte er ganz passend erscheinen, aber daß der Mann sich auch herausnahm, die Textbücher zu seinen Opern selbst zu schreiben, wollte vielen nicht in den Kopf. Das war die Zeit, wo man sich über das „Wagalaweia" der Rheintöchter köstlich amüsierte und, wenn man kritisch beanlagt war, jede poetische Lizenz dieser Texte als Vergewaltigung der deutschen Sprache brandmarkte, wobei es auch mitunter nicht ohne einen kritischen „Hereinfall" abging. Einer der namhaftesten Kämpen aus dem antiwagnerischen Lager machte sich da u. a. über die Stelle aus „Tristan" lustig:

„Vergessens güt'ger Trank,
Dich trink' ich sonder Wank."

Der Mann vermeinte wohl, daß das letzte Wort solch ein sprachlicher Gewaltakt sei, damit nur der Reim zustande komme; er hatte offenbar keine Ahnung davon, daß in der mittelhochdeutschen Dichtung der Ausdruck „sunder wanc" ganz in der Ordnung und des öfteren zu finden ist.

Heutzutage ist die „Wagalaweia"-Verspottung nicht mehr rentabel. Es hat sich nachgerade herumgesprochen, daß Richard Wagner noch allerlei mehr machen konnte als nur Musik, daß es sogar für einen kunstempfänglichen Menschen zeitweilig nicht unangebracht ist, über diese oder jene Schönheit Wagnerscher Dichtung mit Grazie außer sich zu geraten, sagen wir in Bayreuth beim Karfreitagszauber des „Parsifal" oder beim Wahn-Monolog der „Meistersinger". Von Leuten, die wissen, was zum guten Ton gehört, wird sogar mitunter behauptet, daß es angezeigt sei, derartige Passagen, wo nicht das ganze „Textbuch", schon vor der Aufführung zu studieren, schon weil zum Nachlesen im Theater die Beleuchtung zu schwach sei.

Anders steht es mit Richard Wagners zahlreichen Schriften in Prosa. Von einem gewissen Kreise, worauf noch zurückzukommen ist, werden sie ja fleißig genug studiert; im großen Publikum aber werden sie wenig erhoben und noch weniger gelesen. Das läßt sich verstehen, wenn man bedenkt, daß nur der kleinste Teil dieser Prosaschriften dichterischem, „belletristischem" Zwecke dient. Wenig mehr als die in der Pariser

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leidenszeit ums liebe Brot geschriebenen Novellen, etwa noch der Aufsatz über Beethoven sind der poetischen Prosa zuzurechnen, das übrige sind vorzugsweise Abhandlungen kunsttheoretischer, kritischer Art und polemischer Natur, dem Durchschnittsleser schwer zugänglich wegen ihres Inhaltes, aber auch für den Aufgeschlosseneren nicht leicht nahbar wegen ihrer Form, ihres Stiles. Und Richard Wagner selbst ist es, der diese Mißlichkeit lebhaft empfunden hat, und der mehr als einmal auf ihren innerlichsten Grund hindeutet. So liest man in der anno 1851 erschienenen „Mitteilung an meine Freunde" ein bedeutsames Geständnis. Nach eingehender Erörterung über das künstlerische Wesen der musikdramatischen Schöpfungen, mit denen er bisher vor seine Freunde getreten, fährt Wagner fort:

„Seit einiger Zeit bin ich gänzlich aus diesem unmittelbar künstlerischen Verkehre mit ihnen [den Freunden] getreten; wiederholt, und so auch jetzt noch, konnte ich mich ihnen nur als Schriftsteller mittheilen: welche Pein diese Art der Mittheilung für mich ausmacht, brauche ich Denen, die mich als Künstler kennen, wohl nicht erst zu versichern; sie werden es an dem Stile meiner schriftstellerischen Arbeiten selbst ersehen, in welchem ich auf das Umständlichste mich quälen muß, Das auszudrücken, was ich so bündig, leicht und schlank im Kunstwerke selbst kundgeben möchte, sobald dessen entsprechende sinnliche Erscheinung ebenso nah' in meiner Macht stünde, als seine künstlerisch technische Aufzeichnung mit der Feder auf das Papier."

Dieser eine Satz, zu der sich mehr als eine Parallelstelle anführen ließe,[1]) liefert zugleich ein Beispiel und die Erklärung der merkwürdigen Tatsache, daß Richard Wagner, dem die Poesie so trefflich geriet, so frei und schwunghaft aus der Feder floß, als Prosaiker, wenigstens in seiner Lehrprosa, eine so wenig anmutende Figur spielt. Nicht in einem dunklen Ahnen, sondern in klarster Erkenntnis, daß er sich in dieser Rolle, im Gewande des ästhetischen Dozenten, ganz und gar nicht in seinem Elemente befindet, hat er sich einen Stil von beklemmender Unbeholfenheit und Undurchsichtigkeit angeeignet, der in den Aufsätzen aus seinen späteren Lebensjahren immer empfindlicher zutage tritt. Die Überladenheit der Ausdrucksweise, das Ineinanderschachteln der Sätze, das wir vielfach da entstehen sehen, wo einer nichts zu sagen hat und dieses Nichts möglichst bedeutsam herausbringen möchte — wir sehen das in unserem „Fall Wagner" just aus dem entgegengesetzten Grunde entspringen. Gerade der Umstand, daß der Mann so ungemein viel zu sagen hat, gereicht ihm hier

[1]) In der „Zukunftsmusik" z. B. nennt Wagner seinen Zustand bei Ausarbeitung theoretischer Schriften abnorm, „weil ich das in der künstlerischen Anschauung und Produktion mir unmittelbar gewiß und unzweifellos [sic!] Gewordene, um es auch meinem reflektierenden Bewußtsein ganz klar zu machen, als ein theoretisches Problem zu behandeln mich gedrängt fühlte, und hierzu der abstrakten Meditation nöthig hatte. Nichts kann aber der künstlerischen Natur fremder und peinigender sein, als ein solches, seinem gewöhnlichen durchaus entgegengesetztes, Denkverfahren."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zum Verhängnis. Im vibrierend-leidenschaftlichen Drange, seine Gedanken und Gefühle im wirklichen Sinn des Wortes zu „dichten", d. h. auf den geringsten Wortverbrauch zu beschränken, kommen da gerade wahrhafte Ungeheuer des Satz- und Periodenbaues zum Vorschein, wie z. B. in derselben „Mitteilung an meine Freunde" folgende Äußerung:

„Ich war mit der Konzeption des ‚Siegfried' bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrthum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergusse nach Außen gehemmt, oder je etwas Anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die nothwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens."

In solchen erquälten Satzbildungen, die an die Ausdrucksweise unserer papierensten Philosophen, wo nicht gar an die Schrecken des edlen Kurialstiles gemahnen, treten besonders zwei Merkmale hervor. Auf das eine hat bereits vor einiger Zeit Dr. A. Fries in einem in der Berliner „Gesellschaft für deutsche Literatur" gehaltenen Vortrag über Wagners Stileigentümlichkeiten hingewiesen: es ist die Vorliebe für die Hilfszeitwörter, für das „dürfen, können, sollen, müssen", vor allem für das „müssen", worin Fries gar nicht mit Unrecht einen Zusammenhang mit Wagners innerstem Wesen wittert. Er bezeichnet den Meister als „Apostel des innern Müssens" und hätte da wohl auch auf jene Stelle seiner Schriften verweisen können, wo der Künstler gegenüber dem bekannten Worte des weisen Nathan den Satz aufstellt: „Der Mensch muß müssen". Ein anderer charakteristischer Zug von Wagners didaktischer Prosa ist die außerordentlich häufige Wiederkehr einer Konstruktion, die der Adverbialsatz der Gleichzeitigkeit oder der Bedingung beim Auslassen des „Wenn" annimmt, etwa nach dem Modell von Schillers: „Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln". Für diese Satzform bekundet der Meister auch in seiner Poesie ganz auffällige Vorliebe. Während aber die Dichtung durch diese Satzform meist an gedrungener Kürze und Kraft profitiert, wie bei Siegfried:

„Flick'st du mit Flausen — Den festen Stahl, — Dir Feigem fahr' ich zu Leib'"

oder

„Liebt' ich von je — Deine lichte Art, — Grauen auch zeugt ihr — Mein zürnender Grimm",

so erhält die Konstruktion in Wagners Prosa bei häufiger Wiederkehr eine unleidliche, dozentenhafte Monotonie, z. B. in dem Aufsatz über das Wiener Hofoperntheater, wo es heißt (der Sperrdruck in den Zitaten rührt von mir her):

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Kommt es nun, sobald dieser Grundsatz auch für das Hofoperntheater ernstlich wiederhergestellt werden sollte, darauf an, diejenigen Institutionen festzustellen, welche diesen Grundsatz für alle Zeiten stützen könnten, und habe ich im Sinne, diese hiermit aufzuzeichnen, so glaube ich zunächst in Kürze den Zustand beleuchten zu müssen, in welchen dieses Theater durch Aufgeben jenes obersten Grundsatzes gelangt ist: ich darf hoffen, daß aus der Aufhebung der üblen Maximen, nach welchen es gegenwärtig geleitet wird, dann einfach die Feststellung der gemeinten heilsamen Institutionen sich ergeben werde. Betrachten wir die Wirksamkeit eines der allerersten musikalisch-dramatischen Kunstinstitute Deutschlands, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen“ usw.

Und in der letzten größern Prosaschrift des Meisters, über die Bayreuther Festspiele 1882, heißt es noch:

„Waren wir durchaus beflissen, dem idealen Gralstempel die höchste feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild hierfür nur den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst entnehmen, so lag es uns wiederum daran, die Pracht dieses Gehäuses eines göttlichsten Heiligtumes keineswegs auf die Tracht der Gralsritter selbst übertragen zu wissen“ usw.

Sätze dieser Bauart lassen sich bei flüchtigster Durchsicht Wagnerischer Prosaschriften in zahlloser Menge auffinden. Und ganz offenbar hat der Meister damit Schule gemacht! Bei den heutigen Kunstschriftstellern und Kritikern geht die erwähnte Konstruktion ganz auffällig oft um; und jeden Augenblick stößt man namentlich in musikalischen Referaten auf Satzgebilde, wie:

„Zeigte sich die geschätzte Sängerin anfänglich nicht ganz im Vollbesitze ihrer sonst so glänzenden Stimmittel, so ließ sich mit Freude wahrnehmen, daß die Stimme in ihren späteren Darbietungen wieder frischer und voller klang.“

Wir irren gewiß nicht, wenn wir diese Wahrnehmung als ein Zeichen dafür auffassen, wie eifrig doch wenigstens in den Fachkreisen Richard Wagner der Prosaiker und Kunsttheoretiker studiert wird.

Und — lohnt sich denn dieses Studium nicht auch? Liegt nicht in dieser schwerverdaulichen, ungraziösen, mühevoll kondensierten Prosa ein ungeheures Reformwerk der Kunst beschlossen — ganz abgesehen von den tiefernsten Anregungen, die Richard Wagners Schriften auch auf ethischem Gebiete abgeben? Freilich wird kein feinfühliger und wirklich kunstsinniger Leser dabei verkennen, daß der Sinn der hier nur gestammelten Ausführungen unvergleichlich eindringlicher, kraftvoller, überzeugender in den Kunstschöpfungen Wagners liegt und aus ihnen unendlich flüssiger und anmutender uns zu Herzen geht — und daß sich der Meister selbst dieses Umstandes sehr klar bewußt war, schmerzlich bewußt, wie aus den oben angeführten Bekenntnissen hervorgeht. Zum unmittelbaren Schaffen, nicht zum Lehren fühlte er sich geboren; nur wo er sich ganz seinem schöpferischen Dämon ergeben, seinem tief leidenschaftlichen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wesen ganz genugtun konnte, da war ihm wohl und frei zumute, da stand ihm außer dem Ton auch das Wort wunderbar zu Gebote. Das zeigt sich gelegentlich auch in den erquältesten seiner Lehrschriften, seiner Kritiken und Polemiken, wenn ihn trotz der mühsamen Beherrschung einmal die Leidenschaft packt, die feurige Begeisterung oder der Zorn übermannt. Im Nu wird da der papierene Stil wundervoll plastisch, licht und hinreißend schwungvoll. Hiervon ein Beispiel aus der Schrift vom „Kunstwerk der Zukunft", wo durch die dozentenhafte Sprache plötzlich der helle, heilige Zorn blitzt über die Banausen, die von Beethovens „Neunter" nichts wissen wollen:

„Ihr gebt Euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung Eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musik-weltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethovenschen Symphonie leugnen zu wollen; Euch rettet selbst Eure Dummheit nicht, durch die Ihr es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was Ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet Euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonieen mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien, — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Notwendigkeit dessen, was Ihr thut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür!"

Diese Wärme und Natürlichkeit des sprachlichen Ausdruckes umfängt den Leser öfter, wenn der Meister auf seine Lieblinge zu sprechen kommt. Das beste Beispiel hierfür ist der Nachruf für Carl Maria v. Weber, eine Schrift, die freilich in jugendlichen Jahren und zu rhetorischem Gebrauche verfaßt wurde. Man darf hier auch an die Briefe Wagners erinnern, die auch oft starke Stilverschiedenheiten aufweisen, je nachdem der Meister mit seinen Lieben und Getreuen korrespondiert oder mit anderen Adressaten, je nachdem es sich etwa um eine Wagnersche Kunstsache handelt oder um andere Fragen, Intima oder dgl. Nun mag es allerdings besonders bei temperamentvollen Menschen leicht vorkommen und auch erklärlich genug erscheinen, daß ihr Stil größere oder kleinere Modifikationen erfährt, je nachdem der Gegenstand der Mitteilung geartet ist und dem Schreibenden mehr oder weniger am Herzen liegt. Aber während uns für gewöhnlich das, woran uns am meisten gelegen ist, auch am flüssigsten aus der Feder will und die lebensvollste Darstellung erfährt, als wäre es, wie man zu sagen pflegt: „mit dem Herzblut geschrieben", nimmt sich Wagner, gerade wenn er sich über seine Kunst aussprechen will, so unvorteilhaft und hölzern aus, „als sollte er in den Hörsaal hinein, als stünden grau leibhaftig vor ihm da Physik und Metaphysika."

Das Warum dieser Erscheinung lernten wir schon aus seinen eigenen Worten kennen. Sein Genius hatte ihm die Kunst selbst zur Aussprache

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegeben; und in dieser höchsten und beglückendsten Weise sein Inneres mitzuteilen, drängte es ihn von einer großen Kunsttat zur anderen, indessen er es als eine Herabwürdigung dieser künstlerischen Aussprache, mindestens als einen bloßen Notbehelf dafür empfinden „mußte", wenn es ihm oblag, sich darüber umschreibend, reflektierend, theoretisierend auszulassen. Das Gebot „Bilde, Künstler, rede nicht!" flammte unablässig durch die Seele dieses Mannes; was Wunder, wenn ihm die Sprache, die er so zu kommandieren wußte, wenn es zu bilden galt, in anderen Fällen so unvollkommen gehorchen wollte. Wenn man sich das vor Augen hält, wird man die Wagnersche Prosa mit noch anderem als nur sachlichem Interesse lesen und bei ihrer wenig schönen Art an das Märchen Andersens vom „häßlichen jungen Entlein" denken müssen, das auf dem Trockenen anderen zum Spotte und sich selbst zur Pein lebte, im Wasser dagegen sogleich aller Bewunderung und eigene Genugtuung fand.

Weil es da in seinem Elemente, weil es ein Schwan war.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

HEINRICH MARSCHNER BEIM PARISER TANNHÄUSER-SKANDAL

MITTEILUNGEN AUS MARSCHNERS UNGEDRUCKTEM TAGEBUCH

von Edgar Istel-München



Die Beziehungen Marschners und Wagners zu einander sind sehr merkwürdig. Von Weber und dem damals gerade in Leipzig „neu auftretenden" Marschner angeregt, hatte Wagner seine romantische Oper „Die Feen" entworfen, und der erste dramatische Versuch Wagners, der je auf einer Bühne zur Aufführung gelangte, war ein von Wagner gedichtetes und komponiertes Allegro zu der Arie des Aubry im „Vampyr" für seinen Bruder Albert Wagner, der die Partie in Würzburg sang. Die vom 23. September 1833 datierte Originalpartitur dieses Allegro befand sich im Besitz von Wilhelm Tappert, der am Schluß seiner Wagner-Biographie auch Teile der Partitur im Faksimile wiedergab. Der junge Wagner hatte freilich die Komponistenlaufbahn nicht mit Zustimmung Marschners beschritten: wenige Jahre zuvor, 1829, war ihm von Wagners Mutter eine Art Symphonie ihres Sohnes vorgelegt worden mit der Bitte, ein Urteil über die Begabung des Sohnes zu fällen, und Marschner meinte, er sähe darin mehr Verstand als Erfindungskraft, so daß er rate, den jungen Wagner lieber eine gelehrte Laufbahn einschlagen zu lassen. In den nächsten Jahren steigerte sich der Ruhm Marschners, der mit dem „Vampyr" begonnen hatte, durch „Templer und Jüdin" und erreichte seinen nicht mehr überschreitbaren Höhepunkt mit „Hans Heiling" bereits im Jahre 1833.[1]) Von diesem Augenblick an begann Marschners Stern allmählich zu sinken, während sich ein Jahrzehnt später der des jungen Wagner strahlend zu erheben begann. Schon der 20jährige Wagner stand Marschner sehr kritisch gegenüber; aus Würzburg, den 11. Dezember 1833, berichtet er über Marschners bestes Werk an seine Schwester Rosalie:

„Du schreibst unter anderem, Hans Heiling gefiele sehr und mache fortwährend volle Häuser; — ich muß Dir gestehen, daß mir diese Nachricht auf eine gewisse Art höchst angenehm war. Wir haben die Oper hier auch aufgeführt, und ich finde allerdings die Musik auch recht hübsch und besonders die einzelnen Stücke; aber ein so gänzlicher Mangel an Total-Effekt ist mir noch in keiner Marschnerschen

[1]) Den Briefwechsel zwischen Marschner und Devrient über „Hans Heiling" veröffentlichte ich im Juniheft 1910 der „Süddeutschen Monatshefte".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oper vorgekommen. Ich weiß nicht, die besten Effekte hat er ganz unbenutzt vorübergehen lassen! — Was sind das für Akt-Schlüsse! — In den Chören, welche Melodienlosigkeit! Im 2ten Finale behandelt er den Culminationspunkt des Ganzen: ‚Er stammt vom Reich der Gnomen und Zwerge und ist der Geisterfürst der Berge!' so nachlässig und hebt die Steigerung so wenig hervor, daß man denkt, es geschieht etwas ganz unbedeutendes! — Kurz, nicht eine Nummer kann packen! Ich muß gestehen, das konnte mich fast zu eitlen Hoffnungen für meine Oper verleiten!"

Während seiner ersten Pariser Zeit schrieb Wagner über Marschner:

„Als letzter und bedeutendster Nachfolger dieser Beiden [Webers und Spohrs] muß Marschner angesehen werden; er berührte dieselben Saiten, die Weber angeschlagen hatte, und erhielt dadurch schnell eine gewisse Popularität. Bei aller ihm innewohnenden Kraft war aber dieser Komponist nicht im Stande, die von seinem Vorgänger so glänzend wiederbelebte populäre deutsche Oper aufrecht und in Geltung zu erhalten, als die Produktionen der neueren französischen Schule so reißenden Fortschritt in der enthusiastischen Anerkennung der deutschen Nation machten."

Das hinderte Wagner aber nicht, als Dresdner Hofkapellmeister sofort energisch für den Meister der Romantik sich zu verwenden.

„Bei meinem Eintritt in meine Dresdner Wirksamkeit fand ich Marschners ‚Hans Heiling' vor, dessen Partitur vor zehn Jahren zur Aufführung angenommen war, aber ruhig in der Bibliothek schlief: ich zog diese Oper hervor und führte sie auf. Ich hörte, Marschner habe eine neue Oper, ‚Adolf von Nassau', vollendet: ich drang darauf, daß dieses Werk hier zuerst zur Aufführung gebracht werde und überraschte dadurch den Komponisten nicht wenig, der sich eher den Einsturz des Dresdner Theaters als solch einen Entschluß desselben vermuthet hätte."

Wagner hat übrigens später über die Hauptwerke von Marschner sehr abweichend geurteilt: während er am 17. August 1853 noch an Wilhelm Fischer schrieb: „Hoffentlich bringst Du nun auch bald Adolf von Nassau" — ein Werk, das er dann in den „Erinnerungen an Auber" als „recht grunddeutsch sein sollend" verspottete —, hatte er ein Jahr früher (März 1852) in einem Briefe an Uhlig sich folgendermaßen geäußert:

„Gestern sah ich den ‚Vampyr' von Marschner. Eine neue Kurmethode: ‚Mondschein thuts freilich'. Sehr amüsiert hat mich, daß das Publikum von der Ekelhaftigkeit des Sujets gar nicht betroffen wird: es ist dies natürlich nur Stumpfühligkeit, die im entgegengesetzten Falle von der Zartheit ebenfalls unbetroffen bleibt. In der Oper kann man den Leuten Kinder auf dem Theater schlachten und fressen lassen, ohne daß sie merken, was vorgeht. — Die Musik hat mich im ganzen diesmal auch degoutiert: dieses Duett-, Terzett- und Quartettsingen und nähln ist doch rasend dumm und geschmacklos, da es eben ohne Sinnenreiz bleibt, und somit rein nur gespielte und gesungene Noten bietet. Was davon Ausnahme macht, lasse ich gern gelten: aber jetzt erst sehe ich, wie himmelweit meine Opern von diesem sogenannten ‚deutschen' genre abstehen; es ist weiß Gott nur gelehrt-impotente, deutsch versohlte und verlederte italienische Musik, durchaus nichts anderes. Viel Spaß macht mir die vergiftete Flöte im ‚Austin'." [1])

[1]) Oper von Marschner, deren Text seine Gattin Marianne geb. Wohlbrück schrieb. Die Briefe Marschners an Marianne publiziere ich demnächst.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausführlich hat Wagner erst wieder in der Bayreuther Zeit öffentlich über Marschner gesprochen:

„Von den Nachgeburten der Weberschen Opern waren die ersten Marschnerschen Opern jedenfalls das unvergleichlich Bedeutendste. Ihren Schöpfer erhielt einige Zeit die große Unbefangenheit aufrecht, mit welcher er sein melodistisches Talent und einen gewissen ihm eigenen Fluß des nicht immer sehr neuen musikalischen Satzverlaufes, unbekümmert um das Problem der Oper selbst, ganz für sich arbeiten ließ. Nur die Wirkung der neueren französischen Oper machte auch ihn befangen, und bald verlor er sich unrettbar in die Seichtigkeit des ungebildeten Nicht-Hochbegabten."

Dieser letzte ungerechte Satz steht wiederum in Widerspruch mit einem Urteil über einen Abschnitt der Arie des Templers in „Templer und Jüdin":

„Neben offenbaren Geniezügen, denen wir bei Marschner so häufig . . . begegnen und welche sich . . . zu dem durchaus Erhabenen und Tiefergreifenden steigern, treffen wir hier auf eine fast vorherrschende Plattheit und oft erstaunliche Incorrektheit, welche sich zu allermeist dem unseligen Wahne verdanken, es müßte immer recht ‚melodisch' hergehen, d. h. es müsse überall ‚Gesinge' sein."

In persönliche Berührung kamen Wagner und Marschner anscheinend erst bei der Uraufführung des „Adolf von Nassau" (5. Januar 1845). Leider berichtet Marschner in den noch ungedruckten Briefen an seine Gattin nur wenig über sein Zusammensein mit Wagner, bei dem er zweimal eingeladen war. Er nennt Wagner sehr herablassend „ein ganz tüchtiges Männchen" und konstatiert zu seiner Freude, daß Wagner fast alle Tempi richtig erfaßt habe. Sehr erstaunt ist er über die Wirkung seines eigenen Werkes, auf das er sich nicht wenig zugute tut; daß der Geniegluthauch des „ganz tüchtigen Männchens" seinem Werke ein Scheinleben verliehen hatte, erkannte er wohl nicht. Noch einmal, bei dem Jubiläum der Dresdner Hofkapelle im September 1848 in Dresden, kamen beide Männer zusammen. Wagner erzählt darüber in seiner Schrift „Über das Dirigieren":

„Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdner Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich davon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre, mich zu verstehen."

Auch von Marschner liegt eine Äußerung vor:[1])

„War Wagner als Politiker etwas anderes als Lärmmacher? Ich habe von seiner Wirksamkeit als solcher nichts weiter gehört, als daß er die Sturmglocke gezogen und darauf das Land verlassen hat. Ich habe bei Gelegenheit des Dresdner Jubiläums ihn politisieren hören, daß mir Hören und Sehen verging. Dennoch versuchte ich ihm begreiflich zu machen, daß er als Künstler und Kapellmeister nötigeres zu tun habe, um (freilich im Sinne älterer Anschauungen) seinem Standpunkte Genüge zu leisten, und mag damit wohl den Grund zu seiner Abneigung gegen mich gelegt haben. Allein ich kann eben nicht anders reden, als ich denke."

[1]) Brief vom 28. September 1854 an Hitschold.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie Marschner zur „Neudeutschen Bewegung" stand, geht aus dem gleichen Brief hervor:

„Mir haben keine Liszte und Brendel, keine Raffs und Bülows als Propheten zur Seite gestanden. Ein so gemachtes Renommée hätte mich beschämt, ja vernichtet. Haben meine Werke Freunde gefunden und Herzen erfreut, so ist das ihr eigenes Wirken; ich habe für sie nichts getan, als sie geschaffen ... Nun wird das Publikum, das gute, grundsatzlose deutsche, gar durch Brochüren bis zur allgemeinen Confusion bearbeitet und irrgeleitet, daß es nicht mehr klar weiß, ob es die alten Götter den neuen oder die neuen den alten opfern soll. Der moderne Fanatismus läßt den alten goldenen Spruch — daß auch hier wie in anderen Dingen zwischen beiden Behauptungen in der Mitte etwas Gold oder Wahrheit zu finden sein dürfte — gar nicht zur Geltung kommen. In diesem Kampfe wird auch alles totgeschlagen, was nicht glaubt oder sich bekehren läßt. Und so scheint es auch mir zu gehen, man will mich durch Ignorieren vernichten, d. h. nicht etwa totschlagen, sondern dadurch nur dartun, daß ich gar nicht existiert habe, folglich auch nicht totgeschlagen zu werden brauche. Das ist im Sinne dieser Partei ein ebenso bequemes als zweckmäßiges und kurzes Verfahren, das aber dennoch vielleicht einstmals noch eine gehörige Beleuchtung und Würdigung finden wird ... Das liebe Publikum hält gewöhnlich den größesten Schreier auch für den gescheitesten, glaubt und — folgt ihm, sei es auch nur auf kurze Zeit. Und das wird auch R. Wagner erfahren, dessen strenge Verfolgung seiner eigenen Lehre (womit er übrigens es bislang nicht ganz streng und genau genommen hat) ihn und seine Musik zu solcher musikalischen Harmlosigkeit [!] und Unschönheit führen wird und muß, daß das betörte Volk mit Sehnsucht und Begierde zur alten Ordnung (ohne Zopf und Perücke) zurückeilen und sich darin glücklich und heimisch fühlen wird. Wäre Wagner (außer einem geistreichen Menschen) ein wirklicher Componist und besäße er alle einem solchen nötigen Naturgaben, er hätte sicher nicht nötig gehabt, solchen Lärm zu machen und zu solchen Mitteln zu greifen, um als Tondichter den Ruhm zu erreichen, wonach sein Ehrgeiz (oder ist es etwas anderes?) ihn dürsten macht."

Wenige Monate, nachdem Marschner diese Zeilen geschrieben hatte, ging zum erstenmal eine Wagnersche Oper über die Bühne von Hannover, die Marschner bisher als seine eigenste Domäne angesehen hatte. „Tannhäuser" kam am 21. Januar 1855 unter Leitung des zweiten Kapellmeisters Carl Ludwig Fischer zur Erstaufführung und erzielte einen außerordentlichen Erfolg.[1]) Den Tannhäuser sang Albert Niemann. Für ihn begann mit dieser Aufführung seine große Künstlerlaufbahn als einer der allerbedeutendsten Wagnersänger. Als auf Napoleons Befehl im Jahre 1861 „Tannhäuser" in Paris zur Aufführung kommen sollte, konnte Wagner keinen besseren Vertreter der Hauptrolle vorschlagen als Albert Niemann. Marschner hat wohl der hannoverschen Aufführung beigewohnt, obwohl wir darüber kein schriftliches Zeugnis besitzen. Was aber bis jetzt vollständig unbekannt war, ist die Tatsache, daß Marschner bei jener berühmten Pariser „Tannhäuser"-Aufführung zugegen war.

[1]) Vgl. Dr. Georg Fischer, Opern und Konzerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866 (Hannover und Leipzig 1899), S. 203 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im Besitz von Frau Käthe Lentz-Marschner in Hamburg, der ich für gütige Überlassung des kostbaren Manuskriptes meinen besten Dank auszusprechen habe, befindet sich ein 30 enggeschriebene Oktavseiten umfassendes Heftchen, das „Diarium 1860" überschrieben ist. Marschner hat darin die kurz vor seinem Tode unternommene Pariser Reise in knappen Zügen dargestellt und gleichzeitig seine Ausgaben gewissenhaft notiert. Er reiste in Begleitung seiner vierten Frau, Therese geb. Janda, mit einem Handschreiben des Königs von Hannover an Napoleon am 1. Dezember 1860 nach Paris, um die Aufführung seiner letzten Oper „Hiarne" durchzusetzen. Daß um die gleiche Zeit auch Wagner des „Tannhäuser" wegen in Paris war und gerade Niemann zu seiner Verfügung hatte, mußte dem alten Meister nicht eben angenehm sein. Marschner ließ durch den hannoverschen Gesandten v. Linsingen den königlichen Brief an den Hofbeamten Mocquard übergeben, der sich dafür zu interessieren versprochen hatte. „Er kannte schon meinen Namen und mein Werk. Die Antwort des Kaisers kennt Linsingen nicht. Ich habe ihn gehörig instruiert und er wird mir Mitteilungen machen. Er muß auch Walewsky [1]) sprechen, unter dem die Theater stehen," heißt es am 5. Dezember im Tagebuch. Inzwischen besuchte Marschner eifrig die Pariser Theater und ließ seiner Frau Gesangsunterricht bei Duvivier geben. Auch die Konzertaufführung seiner „Vampyr"-Ouvertüre durch Pasdeloup erlebte er. Mit Wagner scheint Marschner nicht verkehrt zu haben. Zum ersten Male erscheint dessen Name am 26. Januar 1861 in dem unterstrichenen Satze: „Die Erbitterung gegen Wagner wächst".

Lassen wir von nun an das Pariser Tagebuch, aus dem ich das Wichtigste im Auszug wiedergebe, selbst sprechen.

1. Februar. Abends Konzert, Cäcilienverein. Das Konzert ging gut und Therese machte Aufsehen und erhielt immensen Beifall.

2. Februar. Schlecht geschlafen . . . Um 9 Uhr brachte Lotte Billet von Pasdeloup wegen Probe um halb 9. Dann kam Duvivier, machte große Augen, mich im Bett zu finden, wenn Ouvertüre probiert wird. Ich schickte ihn voran, damit Pasdeloup warte. Ich war rasch angezogen und folgte ihm in den Saal Hertz, wo die Probe stattfand. Das Orchester spielte sie ganz leidlich und spendete langen und großen Beifall. Bei der Repetition ging es noch besser, und der Beifall war derselbe. Duvivier macht noch größere Augen wie gewöhnlich. Nur ärgert mich, daß ein Chor von Wagner folgt. Symphonie No. 8 von Beethoven, Ouvertüre zur Stummen, ein

[1]) Florian Alexandre Joseph Colonna Graf v. Walewsky (1810—68), natürlicher Sohn Napoleons I. und einer Polin, Staatsminister. Wagner hatte mit ihm gleichfalls fortgesetzt zu verhandeln. Vgl. Bayreuther Festblätter (München 1884—86), S. 38ff, wo auch der Briefwechsel Wagners mit Walewsky in französischer Sprache wiedergegeben ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Violinkonzert von Bazzini[1]) und der „Jagdchor" von Haydn sind die andern Nummern des morgen 2 Uhr stattfindenden Konzerts. Therese hat reussiert, werde ich es auch?

3. Februar. Nun, sie gefiel, die Ouvertüre, und wurde stark applaudiert, aber ohne Leidenschaft.

4. Februar. Abends waren wir in den Bouffes,[2]) wo man „Polka de sabots",[3]) „Fortunio"[4]) und „Les musiciens de l'orchestre"[5]) gab. Es wurde viel gelacht.

5. Februar. Therese nötigte mich zu einem Staatsbesuch bei Mad. Offenbach, sie war aber nicht zu Hause.

6. Februar. Billets zu der Quartettsoirée der Herren Armingaud,[6]) Jacquard,[7]) Lalo,[8]) Amas erhalten.

1) Quartett in h-moll von Mendelssohn.

2) Op. 59, Quartett von Beethoven in F-dur.

3) Sonate von Mozart.

4) Quartett von Haydn.

Madame Mazas,[9]) eine junge hübsche Frau, spielte ganz vortrefflich Klavier, ganz ohne die moderne französische Gefühlskränkelei, die trotz des vortrefflichen Ensembles in dem Streichquartett vorherrschend war. Einige Tempi wurden ebenfalls ganz und gar vergriffen. Sonst aber war alles vortrefflich. In dieser Soirée lernte ich auch Lübeck,[10]) Schulhoff,[11]) Wienawsky,[12]) Mazas[13]) und Kreutzer[14]) kennen.

9. Februar. Heute Abend ist Stiftungsfest des Liedervereins im Louvre. Unangenehmes Treiben wegen der Oper. Ich will nochmals zum Gesandten gehen.

10. Februar. Das Fest verlief in den prachtvollen Räumen des Louvre so anständig als vergnügt. Die Gesangsproduktionen gingen besser als erwartet und Ehmant[15]) hatte Ehre davon . . . Herr Niemann war auch

[1]) Antonio Bazzini (1818—97), bedeutender italienischer Komponist.
[2]) Von Offenbach geleitetes Operettentheater.
[3]) Operette von P. J. A. Varnez (1811—79).
[4]) Von Offenbach.
[5]) Musik von Hignard, Delibes und J. Erlanger.
[6]) Jules Armingaud (1820—1900), Violinist.
[7]) Léon Jacquard (1826—86), Violoncellist.
[8]) Edouard Lalo (1823—92), Bratschist.
[9]) Vielleicht die Witwe des Violinisten J. F. Mazas (1782—1849).
[10]) Ernst Lübeck (1829—76), Pianist.
[11]) Julius Schulhoff (1825—98), Pianist.
[12]) Henri Wieniawski (1835—80), Violinist.
[13]) Nicht identisch mit dem bereits 1849 verstorbenen berühmten Geiger.
[14]) Léon Kreutzer (1817—68), Kritiker. — [15]) Pariser Freund Marschners.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

da und beehrte nach dem mir gebrachten Toaste (mit Furore aufgenommen) mich auch mit einem Besuche. Unter vielen deutschen Elogen (in Niemannscher Manier) mangelte es auch nicht an Grobheiten.

Am Schluß des Monats oder spätestens am 2. März soll die 1. Aufführung des Tannhäuser sein. Niemann ist des vollständigsten Sieges (natürlich durch sich selbst) vollkommen sicher. — Glückliche Naturen das.

11. Februar. Rücksprache mit Duvivier wegen Theresens Ausbildung der Stimme. Ich will noch 3 Monate, Februar, März und April hier bleiben, um Ther. Gelegenheit dazu zu geben, dann soll sie Proben geben, ob sie hier Engagement findet, wonach sich zu richten.

21. Februar. Gestern enthielt die Affiche de l'opéra die Bemerkung: Prochainement: Tannhäuser.

22. Februar. Heute Morgen sandte der Hann. Gesandte seinen Kanzlisten, der mir den Entwurf zu einem Briefe an Mocquard überreichte, um von diesem zu erfahren, was der Kaiser auf meines Königs Brief resolviert hat.

25. Februar. Ich begegnete auf dem Boulev. des Italiens 4 mal Rossini, dann auch H. Niemann und Frau, mit denen ich eine Zeitlang sprach. Die am Sonntag Abend gewesene Probe von Tannhäuser vor Walewsky hat völlig Fiasko gemacht. Von 7—11 Uhr haben sie nur den ersten Akt fertig bekommen. Walewsky hat gegen Niemann über Längen und Langeweile geklagt. Niemann ist wütend über Wagner!! . . .

Um 6 Uhr gingen wir zu Rosenhain's zum Diner, und zu meinem großen Vergnügen fand ich da auch den bekannten Kritiker Scudo,[1]) den meine Bekanntschaft sehr interessiert. Wie Therese sagte, hat er an mir großen Gefallen gefunden. Nach dessen Aussage ist der Tannhäuser hier verloren. Scudo wie Berlioz sind entsetzliche Gegner! Aber ich fürchte, dieser Wagner und sein Tannhäuser schaden uns anderen Deutschen gar sehr.

27. Februar. Als am Sonntag Abend um 11 Uhr der erste Akt des Tannhäuser beendigt war, sprang Wagner sogleich auf den Dirigenten[2]) los und verlangte sofort das Beginnen des zweiten Aktes, worauf ein ärgerlicher Zwist entstand. Letzterer pochte laut aufs Pult und sagte: Mein Orchester ist nach 4 Stunden Probe von dieser Musik so abgehetzt, daß man ihm schon aus menschlichem Mitleid Ruhe gönnen muß. Es kann nicht gleiches Interesse an dieser Oper haben, wie Sie selbst und es hat es nicht. Deshalb wollen wir alle jetzt zu Bette gehen. Wagner war außer sich vor Wut. Am Morgen darauf lief er zum Minister Walewsky, verklagte

[1]) Paul Scudo (1806—1900). — [2]) P. L. Ph. Dietsch (1808—1865), derselbe, der den von Wagner in der Not verkauften „Holländer"-Text komponiert hatte („Le vaisseau fantôme" 1842). Über seine Unfähigkeit als Dirigent vgl. Wagners „Bericht über die Aufführung des Tannhäuser in Paris", Ges. Schr. IX, sowie Bülow, Briefe III, S. 386.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Dirigenten und das Orchester und verlangte die ersten drei Vorstellungen selbst zu dirigieren, was hier durchaus nicht Sitte ist. Der Minister verwies ihn an den Dirigenten selbst, der es aber rundweg abschlug, weil seine eigene Stellung in jedem Falle dadurch unhaltbar werden würde. Es ist nicht zu sagen, welchen Trubel dieser Wagner hier veranlaßt.

1. März. Mit Duvivier zu Mocquard in die Tuilerien gefahren. Sehr artiger, interessanter Mann. Er wird mir schriftlich des Kaisers Antwort mitteilen. Mocquard sagte: Wäre er Pharmaceut, so würde er aus Wagners Oper Pillen für Schlaflose machen.

2. März. Heute Mittag schon erhielt ich die Antwort des Kaisers auf meine Frage, die durch die Dummheit des Gesandten so lange hingehalten worden ist. Der Kaiser läßt mir einfach sagen, daß ich wegen der Aufführung des Hiarne mich einfach mit dem Minister Walewsky besprechen soll. Das klingt nicht ganz so hoffnungslos. Aber soll das auch wieder nur eine längere Verzettelung der Sache sein? — Nun, wir wollen weiter sehen.

3. März. Wagner hat es durchgesetzt, seine Oper die ersten Male selbst zu dirigieren. Das ist, solange die Oper besteht, in Paris noch nicht vorgekommen, daß ein Komponist seine Opern selbst dirigiert hat. In Folge dessen ist die Aufführung noch um einige Tage verschoben worden, damit er sich mit dem Orchester selbst verständigen kann.

Scudo, von dem es bekannt ist, daß er kein Anhänger dieser Kunstrichtung ist, hat ein anonymes Schreiben des Inhalts bekommen: ließe er sich beikommen, diese Oper anzugreifen, so würde er sich Duelle zuziehen. Großer Gott! Nachdem über diese Sache jahrelang so viel Tinte vergossen worden ist, soll nun gar noch Blut fließen. Was versteht sich doch diese Bande auf den Humbug!

4. März. Mittags nach 12 Uhr mit Therese und Rosenhain[1]) Besuch bei J. Rossini gemacht. Wahrhaft liebenswürdige Aufnahme gefunden.

Wagner ist das Dirigieren doch nicht gestattet worden!

6. März. Rossini kam, der schon heute die vorgestrige Visite erwiderte. Er war sehr liebenswürdig und geistreich und die Damen waren entzückt. Ich sollte mit ihm spazieren gehen, aber ich fühlte mich zu schwach. Nun will er ein andermal mich abholen!! — Welch ein Unterschied zwischen ihm und Spohr par exemple! Therese war von Mad. Rossini sehr freundlich aufgenommen und gebeten, am nächsten Sonnabend etwas zu singen.

7. März. Mittags 12 Uhr die Partitur von Hiarne nebst Übersetzung und Clav. Auszug an Rossini geschickt!

10. März. Zum Essen kam Ehmant und blieb bis 9 Uhr, wo er Erlanger[2]) bei Laffitte's zur Tannhäuserprobe abholen ging. Er kam aber

[1]) Jakob Rosenhain (1813—1894), Pianist. — [2]) Julius Erlanger (geb. 1830), Komponist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegen 10 Uhr wieder. Es durfte niemand zur Probe. Niemann war im ersten Akt so unwohl geworden, daß der Arzt geholt werden mußte, der ihn nach Hause und zu Bett bringen ließ. Dadurch ist die Aufführung zum Mittwoch den 13. März wieder unsicher geworden.

12. März. L'Opinion nationale bringt einen sehr guten Artikel über Wagner und sein Verlangen, selbst zu dirigieren.

13. März. Mittags kam Ehmant sagen, daß leider keine Billets zu der heutigen ersten Vorstellung des Tannhäuser aufzutreiben wären. Resignation. Um $^1/_2$7 Uhr kam er wieder gerannt mit 2 Plätzen für ihn und mich ins Parterre. Halb 8 Uhr kam er zum 3. Male, schreiend: er habe 3 Plätze in Loge No. 15, 3. Ranges. Therese mußte sich schnell anziehen und $^3/_4$8 Uhr gingen wir zu 3 in die Oper. Der Platz vor dem Theater war erleuchtet, wie bei den Opernbällen, und eine starke Abteilung Garde stand vor dem Theater, weil der Kaiser ins Theater kam. Als wir in die Loge, gerade vis à vis der Bühne, traten, hatte die Ouvertüre schon begonnen. Das Haus war sehr voll und die Toiletten brillant. Am Schluß der Ouvertüre[1]) Beifall. Zu meinem Erstaunen war die Claque vorhanden und arbeitete nach Vorschrift. Vorhang geht auf, und die Dekoration wird mit Applaus empfangen. Wüstes Chor und noch wüstere Balletmusik ertönt. Unruhe beginnt. Endlich verschwindet das Ballet, und Tannhäuser erhebt sich aus den Armen der Venus, und deren wüster Gesang beginnt. Es wird wieder unruhig. Endlich verwandelt sich die Bühne, Gegend der Wartburg. Dekoration wird applaudiert. Als Tannhäuser aber hinfällt, erhebt sich das erste Gelächter, aber nicht anhaltend. Hirtenjunge singt und präludiert, die Pilger ziehen über den Berg herab — neues, aber stärkeres Gelächter durch den Saal. Die Langeweile macht sich bemerkbar, man hustet, räuspert, und als schließlich eine Kuppel Hunde auftritt, erhebt sich beim Fallen des Vorhangs ein nicht enden wollendes Gelächter. Schon hier, nach dem 1. Akt und nach den Gesprächen im Foyer zu urteilen, ist die Oper als durchgefallen zu betrachten.

Zweiter Akt. Der Marsch und Chor gefallen ungeheuer und werden „bis" gerufen. Beim Wettgesange aber greift die Langeweile sichtbar wieder um sich. Zwar singt Elisabeth (Saxe)[2]) sehr schön (so wie auch früher die Tedesco[3]), Venus) und erhält Applaus — es hilft aber nichts, Niemann muß

[1]) Meist wird behauptet, daß auch die Neugestaltung der Ouvertüre zur „Pariser Bearbeitung" gehöre. Tatsächlich wurde jedoch in Paris das neue Bacchanal mit 26 Takten eingeleitet, die (auch noch in München 1867 bei der ersten deutschen Bearbeitung der Pariser Fassung) der alten vollständigen Ouvertüre folgten. Erst für die zweite deutsche Bearbeitung (Wien, 22. November 1875) wurde von Wagner die neue Überleitung hergestellt, die aus der Venusbergmusik der Ouvertüre sofort zum Beginn des ersten Aktes führt. — [2]) Marie Saxe (eigentlich Saß), 1838—1907. — [3]) Fortunata Tedesco (geb. 1826, gest. ?). Über die Sängerinnen Saxe und Tedesco, die Bülow sehr bewunderte, vgl. dessen Brief an Raff (Paris, 18. Febr. 61).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wieder umfallen, da bricht das Gelächter [aus], das nun gegen die Loge der Fürstin Metternich,[1]) die Wagnern so poussiert hat, gerichtet wird, so daß die hohe Frau genötigt ist, die Loge zu verlassen. Niemann ist schwach und wird kaum gehört. Das Ende ist Applaus (Claque), Zischen und Pfeifen.

Im Vorspiel des 3ten Aktes, bei den immer wieder sich wiederholenden Dreiklängen in der Höhe, beginnt die Unruhe aufs Neue. Dekoration und Beleuchtung der Elisabeth sehr schön. Aber es geht nichts vor, und die Unruhe beginnt wieder sich laut zu machen. Als endlich Elisabeth langsam abgeht und Wolfram sich ruhig niedersetzt, erhebt sich ein wahrhaft homerisches Gelächter, in das der Kaiser und der ganze Hof mit einstimmt. Jetzt kommt endlich Wolframs Abendlied oder das Lied an den Abendstern, das von Morelli wahrhaft entzückend schön gesungen wird. Lang anhaltender donnernder Applaus. Jetzt kommt Niemann in brauner Kutte, abscheulich anzusehen, wankenden Schritts auf die Bühne. Neues Gelächter und Oho's im Publikum, das neue Langeweile voraus-ahnet. Er dreht sich um, Gelächter. Da singt er die Worte: „n' approche pas!" Fürchterliches Gelächter. Er setzt sich erschöpft auf eine Bank — wieder Lachen. Hier werden 2 Passagen des Gesanges stark applaudiert. Endlich naht sich der Trauerzug mit der Bahre der Elisabeth — Gelächter, und als er sich an der Leiche niederläßt und sich auf sie wirft, ebenfalls Gelächter. So geht die Oper endlich gegen 12 Uhr zu Ende. Sonst ging die Oper unter der Leitung des Dietsch bis auf einige Kleinigkeiten (so waren die Musiker auf der Bühne mit denen im Orchester nicht ganz im gleichen Tempo) im ganzen recht gut, und es wurde sehr gut gesungen und mit großem Fleiße. Morelli schoß als Sänger den Hauptvogel herunter. Niemann erschien geradezu unbedeutend, was mir die guten Hannoveranerinnen nicht glauben werden. Aber es ist eben nicht anders.

Berlioz, der gerade unter unserer Loge saß, schüttelte den ganzen Abend den Kopf und Scudo war sehr zufrieden. Bülow[2]) ist in Verzweiflung davon gegangen.

Noch beim Herausgehen aus dem Theater schien alle Welt sehr heiter, denn man lachte noch immer fort. Szarvady[3]) und Gounod, die wir beim Herausgehen auf der Treppe trafen, sprachen sich sehr entschieden aus, obwohl nicht für Wagner, auf den es schon bon mots regnete, selbst über seinen Namen: Sa musique est vague usw.

15. März. Heute sollte Tannhäuser zum zweiten Male sein. Nachmittags aber zeigten die Affichen an, daß Niemann krank sei. Dafür Trouvère.[4])

[1]) Pauline v. Metternich (geb. Gräfin Sandor), geb. 1836, lebt in Wien. — [2]) Hans v. Bülow, vgl. dessen Briefe Bd. III, S. 381 ff. — [3]) Friedrich Szarvady (gest. 1882), aus Ungarn stammender Kritiker, mit Marschner befreundet. — [4]) Verdi's Oper „Trovatore".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mehrere Zeitungsartikel brechen bereits den Stab über Wagner und seine Oper.

16. März. Die Moquerie über Tannhäuser geht fort. Ist es denn möglich, frug Madame Reymond, daß in Deutschland solche Szenen, wie die zwischen Venus und Tannhäuser wirklich geduldet und von Frauen oder gar von jungen Mädchen angesehen werden?

17. März. Rossini hat Theresen sehr die Kur gemacht und ihr viel über mich gesagt, was mich recht glücklich macht. Allgemeines Gespräch vom Durchfall des Tannhäuser. Die Blätter sind schrecklich zu lesen!! Wagner soll abgereist sein.

18. März. Heute 2te Vorstellung von Tannhäuser. Ministrel, Presse und Opinion nationale, die ich sah, enthalten fürchterliche Rezensionen!!

19. März. Die zweite gestern stattgehabte Vorstellung des Tannhäuser soll noch viel schrecklicher als die erste gewesen sein, so daß einmal wegen des ungeheueren Lärmens, Pfeifen usw. die ganze Oper still gestanden und Niemann ausgespuckt und den Pilgerstab drohend soll erhoben haben!

20. März. Die Nachrichten von gestern bestätigen sich. Die Abonnenten, der Joqueyklub usw. wollen diesen Wagner nicht mehr hören. Nuitter[1]) sagte uns, daß er nicht glaube, daß die Oper ein drittes oder gar viertes Mal noch werde gegeben werden können.

24. März. Ehmant stürzte in die dritte Vorstellung des Tannhäuser und kam nach jedem Akt zu Obrist[2]) Bericht erstatten. Solcher Spektakel ist in der gr. Oper seit ihrem Bestehen nicht erlebt worden. Diesmal ist die Oper wirklich zu Tode gepfiffen und geschrien worden!

26. März. Gestern erzählte mir Wieniawsky, der von Rossini kam, dessen Enthusiasmus über Hiarne. Heute ein Uhr kam Rossini selbst mit 4 Akten des Hiarne und sagte mir 1000 Complimente usw. — —

Hier bricht das Tagebuch ab. Erkrankt und verbittert ob der Erfolglosigkeit seiner Pariser Bemühungen, kehrte Marschner am 5. Juli wieder nach Hannover zurück. Nun fühlte er deutlich: seine Zeit war vorbei, und „dieser Wagner" war der Mann der Zukunft. Julius Rodenberg, mit Marschner innig befreundet, hat des alten Meisters letzte Monate ergreifend geschildert:

„Marschner wohnte damals am Theaterplatz. Aus seinem Lehnstuhl am Fenster blickte er hinüber nach jenem Theater, der Stätte seines Wirkens, an der jetzt fremde, ihm abholde Geister herrschten ... Unten strömte die Menge zum Theater, in welchem eine Wagnersche Oper gegeben ward. Ein grüner Schirm verdeckte zur Hälfte das Gesicht des Leidenden, aber verhinderte nicht, daß er die sich drängende Menge wahrnehmen konnte, und seine kranken Augen füllten sich mit Tränen ..."

[1]) Ch. L. D. Nuitter (eigentlich Truinet), 1828—99, Archivar der Oper, schrieb eine bereits zitierte Darstellung der „Tannhäuser"-Angelegenheit in den „Bayreuther Festblättern". — [2]) Dr. med. Obrist aus Zürich, Vater des Kapellmeisters Dr. Aloys Obrist (1867—1910), machte damals als Baritonist Studien bei Marschner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE URAUFFÜHRUNG DER ACHTEN SYMPHONIE VON GUSTAV MAHLER IN MÜNCHEN

von Dr. Eduard Wahl-München

Klingling, bumbum und tschingdada, zieht im Triumph der Perserschah?" Durchaus nicht; es war Mahlers „Achte". Womit ich ganz und gar nichts gegen sie gesagt haben will; weder sie noch ihr Autor können wohl etwas für die reichliche Reklame, die man für das lange in der Stille gehegte Werk des nun Fünfzigjährigen gemacht hat. Und überdies ist's ja heute nun einmal so Sitte. Ob aber Lärmmachen immer klug ist? Der Unbeteiligte geht vielleicht enttäuschter nach Hause, als es sonst der Fall gewesen wäre bei minder hoch getriebenen Erwartungen. An einer Irreführung aber ist jedenfalls Mahler selbst schuld. Nämlich an der Bezeichnung „Symphonie". Die neueste Schöpfung Mahlers (der Klavierauszug ist bei der Universal-Edition in Wien erschienen. Red.) ist in ihrem ersten Teil eine Kantate, im zweiten desgleichen, da jedoch mit teils oratorien-, teils recht opernhaften Zügen. Warum denn ein reines Vokalwerk nun auf einmal und ohne allen Grund — auch die verwendete Technik rechtfertigt dies nicht — Symphonie nennen? Mahler folgt dabei, von Beethoven zu schweigen, den Spuren Berlioz', geht jedoch noch weit über ihn hinaus; auch an Liszt mag man im zweiten Teile zuzeiten lebhaft denken.

Der Komponist hat, wie man weiß, wieder einen wahren Riesenapparat aufgeboten, um seinen Intentionen Erfüllung zu schaffen, und es wurden keine Mühen, keine Proben gescheut, um ihm genugzutun. Für Soli, Chöre, Orchester und Orgel ist die Symphonie geschrieben; ungefähr 1000 Mitwirkende waren auf dem Podium der kolossalen, auch von den Hörern ganz gefüllten Riesenfesthalle versammelt, die dadurch zum ersten und wohl auch einzigen Male ihre verhängnisvollen Schwächen einigermaßen vergessen ließ. Das verstärkte Orchester des Konzertvereins München, der Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde Wien, der Riedelverein Leipzig, der Kinderchor der Zentralsingschule München, ferner für die Soli die Damen Gertrude Förstel, Martha Winternitz-Dorda, Emma Bellwidt, Ottilie Metzger, Anna Erler-Schnaudt, die Herren Felix Senius, Nicola Geiße-Winkel, Richard Mayr und an der Orgel Adolf Hempel hatten sich zusammengeschlossen, um unter Mahlers einzigartiger Leitung eine Aufführung des Werkes zustande zu bringen, die man bei der oft enormen Schwierigkeit der Anforderungen als schlechthin vollendet und glänzend bezeichnen muß. Dementsprechend waren auch Jubel und Beifall außerordentlich, warm und herzlich.

Der erste Teil, der eine halbe Stunde dauert, wird gebildet von einer Komposition der Hymne „Veni creator spiritus" von Hrabanus Maurus. Ob diesem Gedicht überhaupt heute noch eine sonderliche Kraft der Inspiration innewohnt, will ich dahingestellt sein lassen. Jedenfalls haben Mahler seine Bitten beim Schöpfer Geist in diesem Falle nicht allzuviel genutzt. Respekt vor der Kunst, die sich in der Verwendung und Gliederung der Chormassen offenbart! Respekt vor schönen Eingebungen wie der Stelle „Infirma nostri corporis"! Respekt vor der Kraft und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sicheren Disposition einzelner Steigerungen! Im ganzen jedoch vermag ich nicht zu sagen, daß diese Symphonie mich zu einem begeisterten Mahlerianer bekehrt hätte. Der Titanik seines ehrlichen Wollens entspricht nicht ein gleich titanisches Vermögen genialer und schöpferischer Erfindung. Der Satz wirkt trocken und leer wie die Art der Stimmführung selbst, die man manchmal den Fuchs und Albrechtsberger eher denn Gustav Mahler zutrauen möchte.

Weitaus höher steht meines Erachtens der zweite Teil (Dauer eine Stunde). Nur entsteht bei ihm die Frage, warum er denn eigentlich mit dem ersten zu einem Ganzen zusammengestellt ist? (Seine Textunterlage ist die Schlußszene aus Goethes „Faust", Zweiter Teil.) Der Zusammenhang ist möglicherweise darin zu suchen, daß der zweite Satz eine Art realen Beispiels darstellt für die Nützlichkeit der Anrufung des creator spiritus, der die, die immer strebend sich bemühen, zur Höhe der Göttlichkeit zu heben vermag. Was nun immer Mahler als Zusammenhang sich gedacht haben mag, die zwei Sätze erscheinen inkohärent. Gewiß packt man in der Symphonie zwei noch viel inkohärentere Ingredienzien wie Adagio und Scherzo zusammen. Allein Töne geben nun einmal kein begrifflich Faßbares, sondern vielmehr unbestimmt Typisches, während Worten dieser Vorzug — oder Nachteil — nicht eignet. Und so fordert der Versuch, zwei nicht zusammenhängende Texte als Grundlage zweier zusammengehöriger Sätze zu verwenden, zu vielerlei Bedenken und Widerspruch heraus. Um gleich alle weiteren Einwendungen vorauszunehmen: Mahlers Weise wird dem Tiefsinn Goethescher Alterspoesie durchaus nicht überall gerecht, und seine Textbehandlung wird dem Freunde Hugo Wolfscher Goethelieder allerlei Schmerzen bereiten. Was schlimmer ist: die Erfindung läßt den Komponisten einige Male so sehr im Stich, daß er Banalitäten und Trivialitäten bösester Sorte schrieb; mit dem schönen, doch allzu bequemen Worte „volkstümlich" kann und darf man derartiges absolut nicht rechtfertigen und entschuldigen, denn es hat mit echter Volkstümlichkeit ganz und gar nichts zu tun, sondern nur mit arger Erfindungsarmut. Was dennoch dieser musikalischen Gestaltung der Schlußszene des „Faust" mit Recht stets Beachtung sichern wird, ist die bewunderungswürdige Fähigkeit architektonischer Gliederung im großen, die sich in ihr offenbart. Man mag, wie schon gesagt, an Liszt denken; allein ich kenne nur wenige Beispiele für ein so zielbewußtes Zurhöheführen eines weit ausgedehnten und vielgestaltigen Ganzen. Und was außerdem diesen Satz über den vorausgehenden hinaushebt, das sind Partieen wie etwa die orchestrale Einleitung und der Chor der Anachoreten „Waldung, sie schwankt heran", oder der Gesang der Mulier Samaritana oder der Chor „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" und der ganze anschließende Endteil. All das wiese allein schon Mahler seinen Platz und Rang unter den ersten Namen heutiger Komponisten. Ein Wort für sich verdient aber noch die instrumentale Einkleidung. Hier hat sich Mahler zu einer Abklärung hinaufgeläutert, die nach seinen früheren Symphonieen unerwartet kommt. Mit unvergleichlicher Meisterschaft ist der ungeheure Orchesterapparat so verwendet, daß er kaum an einer Stelle auffällig wird, als Selbstzweck erscheint. Überall sind die Farben so gemischt, daß ein klares und reines Bild entsteht, und oft ist ein wahrhaft berückender Klangreiz und Wohllaut mit originellen Mitteln erzielt.

Daß die Aufführung an sich ein Ereignis war, wurde bereits gesagt. Es konnte wohl nur Mahler gelingen, mit seiner eisernen Energie in endlosen Proben Orchester und Chor so zusammenzuschweißen, daß alles bis ins kleinste nach seinem Willen gelang und seiner genialen Direktionsfähigkeit zum Siege verhalf. Ihn dirigieren zu sehen, ist ein Genuß für sich. Wär' er als Komponist ebenso groß und überragend wie als Dirigent, so wär's wohl zu schön für diese Welt; denn unsere Zeit brauchte dann vor keiner anderen zu verblassen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE WAGNER-LITERATUR

1. **Arthur Prüfer:** Das Werk von Bayreuth. Vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage der Vorträge über die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig 1909. (Mk. 6.—.)

Prüfers Buch, dessen erste Auflage 1899 erschien, ist aus Vorlesungen hervorgegangen. Man merkt es in jedem Abschnitt, daß der Stoff wiederholt und gründlich durchdacht und durchgearbeitet wurde, mit dem Ergebnis einer vortrefflichen, abgerundeten Gesamtdarstellung. Das Buch wendet sich nicht nur an Musiker, sondern an die weiteren Kreise derer, die den Kulturgedanken von Bayreuth in seiner vollen und tiefen Wahrheit und Schönheit erfassen und begreifen wollen. Seinen Zuhörern, in erster Linie der akademischen Jugend, weiht Prüfer unter einem schönen Leitwort Wagners das Buch als Festgabe. Die Einleitung zeigt den „Weg nach innen zur Erkenntnis und Erforschung des Bayreuther Gedankens". Kultur ist nach Wagners Auffassung, im Gegensatz zu den Außenwirkungen der Zivilisation, Ausbildung der geistigen und sittlichen Kräfte, unsere heimische Kultur beruht auf der innigen Verbindung von deutscher Art und christlichem Geist. Am Vergleich mit den Aufführungen des Münchener Prinzregententheaters und im kurzen Hinweis auf die „Parsifal"-Frage wird nochmals die „aller Welt unnachahmliche" Eigenart von Bayreuth aufgezeigt. Das ist immer wieder nötig, weil gerade die sog. wagnerfreundliche Presse mit wenigen Ausnahmen geflissentlich diesen Unterschied zu verwischen, mit anderen Worten Bayreuth als überflüssig, womöglich anderenorts übertroffen zu erweisen sucht. Im Grunde beruhen alle solche Ansichten und Behauptungen auf der Unfähigkeit, deutsche Kultur und undeutsche, barbarische, internationale, kulturlose Zivilisation voneinander zu unterscheiden. Der erste Abschnitt enthält einen kurzen geschichtlichen Überblick über die Aussprüche früherer Meister, die auf ein musikalisches Drama und Festspiel hinweisen. Dabei sollten Klopstocks „Bardiete" und deren von Gluck geplante Vertonung nicht übergangen werden. Der zweite Abschnitt behandelt den Festspielgedanken bei Wagner und die Schicksale seiner Verwirklichung bis zur Grundsteinlegung des Bayreuther Hauses, endlich die Festspiele von 1876 und 1887. Daran schließt sich im dritten Abschnitt eine Schilderung der Kunstanschauung Wagners und des Bayreuther Stils. Nun folgen die einzelnen Werke in der Reihenfolge, wie sie im Festspiel Aufnahme fanden, also „Ring", „Parsifal", „Tristan", „Meistersinger", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer". Überall wird Entstehungsgeschichte, Ideengehalt und besondere Bedeutung des einzelnen Werkes erörtert. Beim „Ring" kommt Wagners Weltanschauung, das Verhältnis zu Schopenhauer, beim „Parsifal" die damit verknüpfte Regenerationslehre zur Sprache. Obwohl im allgemeinen nur große Grundzüge gegeben werden, geht der Verfasser doch auch gelegentlich auf schwierige Einzelheiten, z. B. Seite 156 f. Wotans Auge, ein. Sehr reichhaltig und gut ist der Abschnitt über die „Meistersinger". So z. B. die Bemerkung Seite 296 über Schusterlied und Preislied: „Es ist ein wundervoller Zug, daß es derselbe Gedanke ist, aus dem beide keimen: der Name der Geliebten hat ihn erzeugt. Denn als der Junker in der Kammer des hilfreichen Meisters einen festen und guten Schlaf tut, da kommt ihm, im Morgentraum, nicht der Spuk der Nacht, nicht der Ärger der Singschule, sondern nur ein Bild, das ihm Sachsens Schusterlied gewiesen: Eva im Paradies! So breitet dieses Lied seinen Segen aus, indem sein Anfangsbild im Traume Walthers sich widerspiegelt und, vom Dichterjüngling zum Lied gestaltet, vor allem Volk ihm des Lebens höchsten Preis gewinnen hilft." Und Seite 306: „Daß aber Walthers Gesang auf der Festwiese Eva im Paradies und die Muse des Parnaß zu einer Gestalt verschmilzt, bringt doch ein neues, fremdes Element in sein Lied. Die Reformation reicht hier der Renaissance die Hand, und diese unerwartete Wendung erfüllt Hans Sachsens weitschauenden Blick mit ernster Sorge. Er erkennt in dem fremden Geist mit prophetischer Klarheit sogleich auch die Gefahr der Entartung und des Abfalls vom vaterländischen Wesen. Jetzt erst können wir die Bedeutung seiner Schlußrede, den Ernst seiner düsteren Mahnung voll ermessen: ‚habt acht, uns drohen üble Streich'!" Seite 316/7 gibt Prüfer einen Neudruck der wenig bekannten programmatischen Erläuterung, die Wagner 1863 zum „Meistersinger"-Vorspiel schrieb. Der auf Seite 179 und 221 zitierte Aufsatz des „christlichen Nichtmusikers" aus der „Schlesischen Volkszeitung" von 1878 ist aber nicht, wie Tappert irrig behauptet, von Wagner, vielmehr von Hans von Wolzogen verfaßt. Prüfers Buch bringt keine überraschenden neuen Ergebnisse und eröffnet keine neuen Ausblicke, aber es lehrt Bayreuth gründlich und richtig kennen und führt in die einzelnen Werke, ihr Werden und Wesen vortrefflich ein. Prüfer benutzt ausgiebig die gute Wagnerliteratur. Man ersieht mit Befriedigung, welch reiche und wissenschaftlich wertvolle Sammlung die 31 Jahrgänge der „Bayreuther Blätter" allmählich geworden sind. Aus ihnen kann die kritische und sichtende Forschung noch sehr viel Gewinn schöpfen. Aber Prüfer stützt sich keineswegs einseitig auf dieses Material; er berücksichtigt die Wagnerliteratur im ganzen Umfang, wenn auch nicht erschöpfend, so doch für seine Zwecke völlig ausreichend. Das Buch erschien zur fünfhundertjährigen Jubelfeier der Universität Leipzig, „an der auch ein Richard Wagner als einer der größten deutschen Musensöhne studiert hat". Mit dieser Erinnerung erfüllt Prüfer eine Ehrenpflicht. Während der so schön verlaufenen Leipziger Festtage wurde, offenbar noch immer unter dem Zwang alter Gewohnheit, Wagners Name nirgends offiziell genannt! Zweifellos ist Wagners Zusammenhang mit dem Leipziger Studium sehr lose, genau so wie der Lessings und Goethes, die bekanntlich auch keinerlei irgendwie nachhaltige Anregung in den Hörsälen empfingen, aber trotzdem bei jeder Gelegenheit als der Stolz der Hochschule hervorgehoben werden.

Der Verleger hat das Buch schön ausgestattet und mit Bildern und Plänen zum Festspielhaus versehen. Der guten und vornehmen Gesinnung, der das Buch entsprang, entspricht auch die Bestimmung, daß der Reinertrag zum Besten der Bayreuther Stipendienstiftung dient.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2. **Franz Muncker**: Richard Wagner. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens. Zeichnungen von Heinrich Nisle. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. C. C. Buchners Verlag, Bamberg 1909. (Mk. 3.—.)

Munckers Buch, 1891 erschienen, war längst vergriffen. Eine neue Auflage ist hochwillkommen. Die Bedeutung der Schrift beruht auf ihrem streng wissenschaftlichen Charakter, auf ihrem bei aller Kürze überaus reichen Inhalt. Obenan steht bei Muncker der Satz, daß das Drama, die höchste Gattung der Dichtkunst, seit Lessing erstrebt, in seiner neuen vollkommen deutschen Eigenart aber erst von Wagner geschaffen wurde. Es wird weiterhin gezeigt, wie Wagner die Oper zum musikalischen Drama entwickelte. Das Hauptgewicht legt Muncker auf den Nachweis der Einflüsse, die Wagner von anderen Denkern und Dichtern erfuhr, also auf die Quellen und Vorlagen der Schriften und Dichtungen. Aus weitausgebreiteter Belesenheit beurteilt Muncker zuerst Wagner vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte. Der sehr beschränkte Raum erlaubte freilich nur Andeutungen und flüchtige Hinweise, keine ausführliche Schilderung vom Verhältnis Wagners zu den Quellen, wie er empfangene Anregungen verarbeitete und fortbildete. Die Biographie von Max Koch (Bd. I, 1907), die dasselbe Ziel geschichtlicher Erkenntnis verfolgt, ergänzt namentlich durch ihre größere Ausführlichkeit Munckers Skizze. Die neue Auflage ist in Anlage und Darstellung unverändert und trotzdem in allen Einzelheiten auf den heutigen Stand der Forschung gebracht. Mit peinlicher Sorgfalt sind alle neuen tatsächlichen Ergebnisse vermerkt und berücksichtigt. Neu hinzugekommen sind Abschnitte über die musikalische Ausführung der einzelnen Werke, eine sehr schätzbare Erweiterung. Das Buch ist dadurch von 128 Seiten auf 157 Seiten angewachsen. Auch das Namenverzeichnis ist eine erfreuliche Zutat. Die Ausstattung ist fast unverändert, neu ist nur das Wagnerbild von Lenbach Seite 119. Schade, daß die Brücknerschen Dekorationsskizzen zum „Ring“ und „Parsifal“ nicht vervollständigt wurden. Es fehlen „Rheingold“ II und III, „Walküre“ II, „Siegfried“ III, 1 und „Parsifal“ I, 2 (Graltempel). Die Wiedergabe aller Bilder ist viel besser gelungen als in der ersten Auflage. Die Bilder sind feiner im Ton und schärfer. Die erste Auflage enthielt zahlreiche neue Nachweise, die neue Auflage faßt die tatsächlichen Hauptergebnisse der heutigen Forschung übersichtlich und bis zu einem gewissen Grad erschöpfend zusammen. Sie ist auch für den Kenner ein nützlicher und zuverlässiger Führer, dessen Winke und Verweise man nur genau beachten und befolgen muß.

3. **Erich Kloss**: Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart. Verlag: A. Hofmann, Berlin. (Mk. 3.—.)

Das Buch enthält 16 kleinere Aufsätze, die Kloss während den letzten Jahren in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte. Sie knüpfen an neue Ausgaben von Briefen, z. B. die Minnabriefe, an, behandeln die Bayreuther Festspiele und was dazu gehört, auch vielerörterte Vorkommnisse, wie z. B. Weingartners Striche u. dgl. Der Titel des Büchleins paßt nicht recht zum Inhalt, eher sollte es, wie eine frühere Sammlung des Herausgebers, etwa Wagnerlesebuch oder ähnlich heißen. Die anspruchslosen kleinen Abhandlungen verdienten sehr wohl, in einer Neuausgabe gesammelt vorgelegt zu werden. Der innere Zusammenhang, die Bayreuther Kunst und die fortwirkende Macht der Persönlichkeit des Meisters tritt überall eindrucksvoll hervor. Wir werden darüber belehrt, von welcher Seite auch wir an Wagners Kunst und Person herantreten, immer die Hauptsache ins Auge zu fassen und das Wesentliche zu begreifen.

4. **Eugen Schmitz**: Richard Wagner. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1909. (Aus: „Wissenschaft und Bildung“). (Mk. 1.25.)

Das Büchlein folgt der historischen Richtung von G. Adler, Max Koch und Muncker. Hauptgewicht fällt auf den Nachweis der Beziehungen und Anregungen, die Wagner mit Vorläufern verbinden. Schmitz ergänzt Muncker, dem er an Umfang des Textes am nächsten steht, auf musikalischem Gebiet. Eigenen Wert beansprucht namentlich der durch Istel freilich inzwischen überholte Abschnitt über die Partitur des „Liebesverbot“ und der Abschnitt über die Geschichte der Oper. Gut sind die Bemerkungen über Leitmotiv und Orchesterfärbung bei Wagner und seinen Vorgängern. Unter den bisher nicht beachteten theoretischen Vorläufern Wagners ist J. F. Mosels Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes beachtenswert. Schmitz hat das kleine Schriftchen inzwischen neu herausgegeben (vgl. die Besprechung im vorigen Heft. Red.) und mit Einleitung und Erläuterungen versehen. Das Büchlein von Schmitz führt nicht sonderlich tief in Wagners Kunst ein, die Darstellung ist ohne Schwung und Wärme, innerliches Verhältnis zu Wagner und Bayreuth tritt nirgends hervor. Der Stil enthält manche recht banale Wendung: „mythologisches Musikdrama“, „Rezitativjargon“ vom „Rheingold“, „die Moral von der Geschicht“ vom „Götterdämmerungs“-Schluß, „des Meisters Arbeitsbegeisterung flaute stark ab“ vom „Ring“ 1856, „Dienerpaar“ von Kurwenal und Brangäne, „reflektierte Eklektik“ beim „Parsifal“, „äußeres Arrangement“ vom zweiten Festspiel. Trotz aller Historie begegnen dem Verfasser auch Flüchtigkeitsverstöße: Wagners Mutter war eine geborene Pätz, nicht Bertz, F. Heine gehörte nicht zu den Dresdener Orchestermusikern, die Komposition des Karfreitagszaubers, des „populärsten Bruchstückes“ Wagnerscher Musik, geht nicht bis in die „Tristan“-Zeit (10. April 1857) zurück, Wagner hielt seinen Vortrag über die Bestimmung der Oper 1871 in der Berliner Akademie der Künste, nicht der Wissenschaften. Bös ist das Zitat: „Der Götter Ende sorgt mich nicht mehr, seit mein Wunsch es will.“ Im Namen- und Sachregister fehlt — „Tristan“! Im Urteil über die neue „Rienzi“-Partitur ist Schmitz völlig in Adlers Bann: d. h. er hat gar keine Ahnung von der künstlerischen Größe und Bedeutung des „Rienzi“. Die neue Partitur ist für den „Rienzi“ genau dasselbe, was die Bayreuther Aufführungen für die anderen Werke sind, eine Erlösung aus der jämmerlichen Verunstaltung und Verballhornung der Opernbühne. Da eine unverkürzte Aufführung des „Rienzi“ unmöglich und auch nicht wünschenswert ist, da die herkömmliche, z. B. noch heute in Dresden übliche, Streich-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

praxis geradezu barbarisch und vollkommen sinnlos ist, so bleibt doch nur eine in der Hauptsache der Bayreuther Partitur folgende Wiedergabe des Werkes möglich. Wenn Muncker als Literarhistoriker in allen Punkten sehr gründlich urteilte und überall gleichmäßig darstellte, so hat Schmitz als Musikhistoriker nicht immer derselben Sorgfalt sich befleißigt. Gerade populäre Wagnerbücher, die auf großen Leserkreis rechnen dürfen, sollten durch besondere Vorzüge sich auszeichnen.

5. **Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen.** Herausgegeben von Erich Kloss. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1909.

Den zwei Bayreuther Briefbänden folgt ein dritter stattlicher Band, der Wagners ganzes Leben von 1834 bis 1883 umfaßt. Ein großer Teil der Briefe, die an Schindelmeißer, Lehrs, Köhler, Draeseke, Pusinelli, Schnorr v. Carolsfeld, die Fürstin Wittgenstein, die Prinzessin Marie von Hohenlohe, die Gräfin von Pourtalès, an L. v. Bürkel, F. Zöllner, Plüddemann, O. Beta, H. v. Stein, F. Nietzsche, E. Rohde, F. Overbeck, endlich an den Fürsten Bismarck waren den Lesern der „Bayreuther Blätter" schon bekannt. Andere sind zum ersten Male gedruckt, so die vollständigen Briefe an Porges und Klindworth, die ausgewählten an J. Standhartner, Verena Weitmann und Glasenapp. Auch Briefe, die in Büchern und Zeitschriften erschienen, sind aufgenommen. „Es galt, eine Auswahl nach bestimmten Gesichtspunkten zu treffen: es kam vor allem darauf an, die Richtlinie des Bedeutsamsten, Wesentlichsten, künstlerisch Wertvollsten und — in menschlicher Hinsicht Aufklärenden und zur Erkenntnis Führenden festzuhalten. Dies ist versucht worden, indem in chronologischer Folge eine Art Biographie in Briefen, ein Lebensbild, das sich gerade bei Richard Wagner völlig deckt mit der Entwickelung seines Kunstideals, gegeben wird." Schon in Jugendbriefen, z. B. den an Franz Hauser und Carl Gaillard, offenbart sich Wagners Kunstideal in voller Deutlichkeit. Die Briefe an Porges (vgl. „Musik" IX [Jahr 1909/10], Heft 4, S. 200 ff.) beleuchten die traurige Wiener Zeit 1862/4. Die Briefe an Schnorr gipfeln in der Münchener „Tristan"-Aufführung von 1865. Die Briefe an Schanzenbach (vgl. „Musik" a. a. O. S. 214 ff.) decken die politischen Wirren der Münchener Jahre, die unglaublichen gegen König und Meister gesponnenen Ränke auf. „Welche Großtat — auch politisch, ohne je aktiv in die Politik einzugreifen — Richard Wagner für Bayern, für Deutschland getan, und was wir somit seiner raschen Tatkraft und Weitsichtigkeit verdanken, — das liegt in Brief 243 [vgl. „Musik" a. a. O. S. 214 ff. und namentlich S. 218] deutlich ausgesprochen!" Die beiden Bayreuther Bände enthielten 566 Nummern, der neue Band weist 336 auf. Somit ist mit dem durch Kloss fleißig und geschickt besorgten dreibändigen Werk eine vortreffliche Ergänzung zu den Briefbänden an einzelne Persönlichkeiten geschaffen, und man gewinnt aus allen diesen Büchern eine Vorstellung davon, wie reich einmal eine kritische und vollständige Gesamtausgabe aller Wagnerbriefe ausfallen wird. Die bisherigen Ausgaben verhalten sich zu diesem Zukunftswunsch immerhin wie die Auswahl der 10 Bände der Gesammelten Schriften zu einer einstigen wissenschaftlichen Gesamtausgabe aller Schriften. Das Haus Wahnfried hat in letzter Zeit reichlich aus seinen Schätzen gespendet, aber noch wird viel zurückgehalten, und wir wissen nicht, wann die letzten Bedenken fallen werden und die Zeit zu diesen großen Arbeiten anbricht. Vorläufig haben Herausgeber und Verleger allen Anspruch auf unsern Dank für die bisherigen Leistungen. Die erläuternden Anmerkungen dürften etwas ausführlicher sein, und für jeden einzelnen Brief sollte angegeben sein, wo er zuerst gedruckt ist. Auch die Briefempfänger, z. B. Dr. Schanzenbach, waren gelegentlich genauer zu charakterisieren.

6. **Georg Braschowanoff:** Richard Wagner und die Antike. Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Weltanschauung Richard Wagners. Xenienverlag, Leipzig 1910. (Mk. 4.—.)

Der Verfasser hat sich ein dankbares Thema gewählt, das er mit Geschick und gründlich behandelt. Soweit die Schriften Wagners in Betracht kommen, konnte man aus dem Wagner-Lexikon von H. v. Stein und Glasenapp, aus der Wagner-Enzyklopädie von Glasenapp und aus H. v. Wolzogens ausführlichem Register zur vierten Auflage der Gesammelten Schriften die wichtigsten Stellen bequem auffinden und daraus ein übersichtliches Bild gewinnen. Aber im Zusammenhang des Gesamtschaffens Wagners bietet erst das Buch von Braschowanoff eine verdienstliche Darstellung, die in der bisherigen Literatur noch fehlte. Der Verfasser eröffnet damit ein größeres Werk, dessen zweiter Teil „Olympia und Bayreuth" eine geschichtliche und kunstkritische Erläuterung der beiden Kulturstätten geben wird. Somit beschränkt sich der vorliegende erste Band auf eine allgemeine Erörterung der griechischen Einflüsse auf Wagner mit Ausschluß des Festspieles. Die Einleitung untersucht Wagners Entwickelung auf dem Weg zur Antike, d. h. die klassischen Studien, die Wagner betrieb. Hierauf wird der Einfluß der griechischen Kunstphilosophie auf Wagners Kunst- und Weltanschauung erörtert. Endlich werden die Beziehungen Wagners zu einzelnen griechischen Dichtern und Philosophen, zu Homer, Äschylos, Platon und Aristoteles, besprochen. Wagners Dichterkraft wurde durchs Beispiel der Griechen erweckt; als er in den Kunstschriften der Zürcher Jahre sein dramatisches Ideal, den „Ring" und das Festspiel, zu begründen unternahm, waren naturgemäß wieder die Griechen seine Vorbilder und Hauptzeugen. Endlich ist die platonische Weltanschauung der Wagners nächstverwandt. So ergeben sich immer neue Beziehungen, die in den Werken und Schriften deutlich hervortreten. Wagners Verhältnis zur Antike gleicht völlig dem unserer Klassiker: nicht eine äußerliche Nachahmung wird bezweckt, vielmehr eine Neuschöpfung aus deutschem Geist, gebildet an antiken Vorbildern. Das „Ring"-Drama aus germanischem Mythus, aufgeführt als Festspiel — in diesem Beispiel erkennt man ebenso klar die innere Verwandtschaft wie die eigenartige Verschiedenheit und Selbständigkeit des griechischen und des Wagnerschen dramatischen Kunstideals. „Der Mensch ist auf zweifache Weise Dichter: in der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anschauung und in der Mitteilung", schreibt Wagner in „Oper und Drama". In der reinen Anschauung ist Wagner platonisch, in der Mitteilung aristotelisch; seine Individualität verschmilzt die platonische Begeisterungstheorie und die aristotelische Wissenschaftslehre. Welch ungeheurer Unterschied besteht zwischen Lessings und Wagners Verhältnis zu Aristoteles! Beide haben dasselbe Ziel: ein deutsches originales Drama; Lessing ruft Aristoteles zu Hilfe, um ein falsches dramatisches Vorbild, das französische, unschädlich zu machen; Wagner will ein neues deutsches Drama, das nur ihm, dem Schöpfer des „Ring", in klaren Zügen vor Augen steht. Aber in seinen Ausführungen trifft er vielfach, bewußt oder unbewußt, mit Aristoteles zusammen. Braschowanoff könnte seine Darstellung noch eindringlicher gestalten, wenn er durch solche gelegentlichen Vergleiche Wagners Eigenart beleuchten wollte. Natürlich kommt hier auch die Verschiedenheit der Charaktere in Betracht: Wagner ist in erster Linie schaffender Künstler, der nur in der Not mit verstandesmäßigen Worten und Begriffen für sein Ideal eintritt; Lessing war in erster Linie Kritiker. Bei Wagner entscheidet die Intuition, die unmittelbare dichterische Anschauung, bei Lessing der ordnende und richtende Verstand. Wagners Verhältnis zur Antike beruht auf innerem Erlebnis, auf Anschauung, auf der tief inneren Verwandtschaft griechischen und germanischen Wesens. Aus solchem Verhältnis konnten die fruchtbarsten Anregungen erwachsen. Bloße klassische Bildung tut's nicht allein. Mendelssohn z. B. war philologisch und philosophisch vielleicht feiner geschult als Wagner und schrieb die Musik zur „Antigone", in der sich nur oberflächlichste, ja mißverständlichste Auffassung des griechischen Tragikers äußert. Hier haben wir das Musterbeispiel der glatten, wertlosen allgemeinen Bildung auf humanistisch-philologischer Grundlage. Dagegen fühlte Wagner (vgl. Brief an Nietzsche in Ges. Schriften 9,351) instinktiven Widerwillen. Sein eigenes Verhältnis zu den Griechen war deutsch und wahr, aus der Tiefe geschöpft, nicht aus äußerlichen Formen abgelesen. In einem besonderen Kapitel behandelt der Verfasser Wagners Verhältnis zu Feuerbach und Schopenhauer, soweit es in diesen Zusammenhang gehört. Braschowanoff ist, zumal für einen Ausländer, mit deutscher Kultur gut vertraut und zu seiner Aufgabe wohl vorbereitet. Er gibt die griechischen Texte im Original und in freier Übertragung und wird dadurch philologischen Ansprüchen gerecht. Die Arbeit wäre nach der Seite noch zu vervollständigen, daß schärfer zwischen den von Wagner tatsächlich aus griechischen Schriften entnommenen Gedanken und Anregungen und denjenigen Ideen, in denen er aus eigener Anschauung mit den griechischen Denkern zusammentrifft, unterschieden würde. Auch wäre zu untersuchen, ob Wagners Verhältnis zu den Griechen immer gleich blieb oder, wie sein Verhältnis zum Christentum, wechselte. Braschowanoff's Schriften sind den Lesern der „Bayreuther Blätter" schon bekannt, die Buchform soll die trefflichen Ausführungen weiteren Kreisen vermitteln.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

7. **Guido Adler**: Richard Wagner. Conférences faites à l'université de Vienne et revues pour la traduction française par Guido Adler. Traduites en français par Louis Laloy. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909 (Mk. 7.—).

Es ist merkwürdig, daß die Franzosen, die uns das beste Buch über Richard Wagner geschenkt haben, nämlich das von Henri Lichtenberger, uns jetzt eins der besten deutschen übersetzen: nämlich die Universitätsvorlesungen von Guido Adler. Louis Laloy hat es unternommen, dieses Buch zu übersetzen. Daß es ein Wagnis war, erkennt er selbst an, denn die wissenschaftliche Erläuterung des Wagnerschen Gesamtwerkes bringt eine Menge von Idiotismen mit sich, die die Übersetzung erschweren. Hat sich Laloy hier recht gut aus der Schlinge gezogen, wenn er Worte wie: Thematik, Motivik, Tondichtkunst übersetzt mit: travail thématique, travail aux dispositions des motives, poésie musicale, so ist ihm eine gute Übertragung der dichterischen Zitate Wagners natürlich nicht gelungen, denn Verse wie:

„als zullendes Kind zog ich dich auf"

sind mit

„je t'élevais comme enfant bégayant"

keineswegs charakteristisch wiedergegeben. Aber das ist schließlich nicht so wichtig, wie die Tatsache, daß Laloy die Bedeutung der Adlerschen Untersuchungen sehr wohl erfaßt hat. Er erkannte vor allen Dingen, daß die meisten Autoren der (schon bis zu einer großen Bibliothek angeschwollenen) Wagnerliteratur Wagner mehr vom Standpunkt des Ästhetikers als des Historikers betrachten. Daß sie bestenfalls Theorieen aus Wagnerschen Grundsätzen ableiten, um sie zu verhimmeln oder zu bekämpfen; daß sie eventuell, und zwar in der Gegenwart sehr häufig, nur musikalische Analysen unter Betonung der Leitmotive geben. Wenn freilich Laloy meint, daß die Gestaltung dieser Leitmotive, ihre Entwicklung, Variierung, Beziehungen untereinander, überhaupt das ganze Wesen der Wagnerschen Musik, ihre Logik, Symmetrie, ihre Kontraste, bisher noch nicht Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden sei, so irrt er, weil er die einschlägige neuere deutsche Literatur wohl noch nicht genügend kennt. Vor allen Dingen sind hier als die ältesten und besten Arbeiten auf diesem Gebiete die Wegweiser von Albert Heintz zu nennen, ferner der betreffende Band des Dr. Otto Neitzelschen Opernführers. Allerdings sind diese Arbeiten doch mehr für den Musikfreund geschrieben, als auf wirklich wissenschaftlicher und streng historischer Grundlage aufgebaut. Guido Adlers Vorlesungen dagegen sind die ersten Resultate einer streng wissenschaftlichen Behandlung des Problems Richard Wagner. Die Forschungen des trefflichen W. Golther kommen hier nicht in Betracht, weil sie nur die dramatischen Stoffe Richard Wagners behandeln, die wissenschaftliche Durchleuchtung der Musikerpersönlichkeit aber ganz außer acht lassen. In diesem Sinne hat Laloy ganz recht, wenn er sagt, daß gerade aus der Musik die zwingende Macht Wagners herzuleiten sei, und wenn er als — übrigens höchst originellen — Beweis dafür anführt, daß die Nibelungensage ja für die Franzosen kein nationaler Stoff ist, daß man in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Frankreich die Wagnerschen Dichtungen nur in undurchsichtigen Übersetzungen hört, und daß „Walküre", „Götterdämmerung" oder „Tristan", der Musik beraubt, für Frankreich wirkungslos sein würden. Dieser Beweis ist meines Wissens noch niemals erbracht worden, aber er ist, glaube ich, überzeugend. Das Gute an Adler ist seine streng wissenschaftliche Methode, sowie die strenge Unparteilichkeit, die ja eigentlich immer Eigentum des Geschichtschreibers sein sollte. Nun, bei so viel Licht geht es nicht ohne Schatten ab; die Sonne dieser exakten wissenschaftlichen Behandlung weist auch Sonnenflecken auf. Wenn ein Mann der Wissenschaft ein Genie ergründet und unter die kritische Lupe nimmt, so geht der Duft des Geheimnisvollen, der über jeder bedeutenden Künstlererscheinung schwebt, verloren; es wird mit dem klaren, nüchternen Licht des Verstandes hineingeleuchtet in die dunkle und geheimnisvolle Werkstätte des schaffenden Geistes, und es ist nur logisch, daß dadurch die Darstellung einbüßt: daß sie weder den dramatischen Reiz einer Biographie, noch die ästhetischen Reize etwa der Ausführungen von Graf oder Chamberlain hat, zumal Adler kein solcher Stilkünstler ist, wie es etwa Spitta war. Die französische Übersetzung mildert das ein wenig, macht die etwas trockene Darstellung Adlers gefälliger, überzieht sie sozusagen mit dem glänzenden Lack französischen Esprits und französischer Konversationskunst, ohne doch den Kern irgendwie anzutasten. Somit dürfen wir diese Übersetzung mit freudigem Herzen begrüßen. Sie ist vielleicht die Fanfare zur wissenschaftlichen Behandlung des Musikers Wagner seitens der Franzosen, die ja in neuester Zeit gerade auf dem Gebiet der Harmonik immer mehr Neuland zu entdecken sich bemühen.

Dr. Max Burkhardt

8. **Heinrich Schmidt** und **Ulrich Hartmann**: Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen, gesammelt und bearbeitet. Verlag: Karl Klinner (Hugo Kittenberg) Leipzig 1909.

Man darf bei dem kühnen, bereits von Nietzsche präokkupierten Titel des Buches nichts Großes noch Unerhörtes erwarten; aber Neues und Interessantes bietet und bringt es doch in großer Menge, wobei die Tatsache, daß Hans von Wolzogen das Manuskript vor der Drucklegung durchgesehen hat, die Gewähr bietet, daß das Büchlein aus guten und glaubhaften Quellen schafft. Es schildert uns den Meister als Einwohner und Bürger von Bayreuth, im Verkehr mit seinen Mitbürgern, insbesondere auch mit denjenigen biederen Handwerksmeistern, deren Auftraggeber er war. Neues biographisches Material, wenn auch nur immer einzelnes betreffend, bietet dabei hauptsächlich die Baugeschichte seines Hauses Wahnfried, die dem Leser genau und sogar mit Hinzufügung der Dokumente und Meisterbriefe aus des Erbauers Wölfel Nachlaß vorgeführt wird. Sodann wird Wagners Tier- und Menschenliebe durch zahlreiche neue und prächtige Züge und Anekdoten neu beleuchtet. Wir sehen ihn ferner als Mitglied des „Historischen Kränzchens" von Bayreuth, einer Gesellschaft gebildeter Bürger verschiedener Stände und Berufe, von denen allerdings wohl niemand die überragende Größe des Meisters auch nur geahnt hat. Wir sehen ferner, wie dieser sich auch um die lokale Musikpflege in Bayreuth bekümmerte, wie er den beiden Militärkapellen, dem (Instrumental-) Musikverein und dem Gesangverein „Liederkranz" mit Rat und Tat zur Seite stand. Wir lernen ihn als Wohltäter der Armen und Bedrückten kennen. Wir nehmen teil an sinnigen Geburtstagsfeiern in Wahnfried, erleben die erste Aufführung des der Gattin gewidmeten „Parsifal"-Vorspieles (am 25. Dezember 1878) daselbst mit und lernen mancherlei bisher unbekannte Vorkommnisse aus der Zeit der ersten „Ring"- und „Parsifal"-Proben kennen. Obwohl das nur 140 Seiten starke Büchlein mit 3 Mk. (gebunden 4 Mk.) wohl zu teuer bezahlt ist, so hat es seines reichen und mannigfaltigen Inhaltes wegen doch schon viele Abnehmer gefunden und wird in Zukunft deren noch mehr finden.

Kurt Mey

9. **Max Burkhardt**: Führer durch Richard Wagners Musikdramen. Verlag: Globus, Berlin. (Mk. 1.—.)

Immer mächtiger schwillt der Strom der Wagner-Literatur an. Gutes und Schlechtes erscheint. Von Führern und Leitfaden wimmelt es auf dem Büchermarkt. Max Burkhardt wendet sich mit seinem Büchlein an die Laien, an die „breiteren Massen des Volkes". Er will das Verständnis für den „inneren Mechanismus" des Kunstwerkes Wagners fördern. Ein löbliches und nur gutzuheißendes Unterfangen. Von diesem Standpunkte aus muß man die Schrift freudig begrüßen. Der beste Teil des Werkes sind die Abschnitte 1, 2 und 3, die in gedrängter Form dem Leser ein anschauliches Bild über Wagners Leben, seine Entwickelung und Kunstlehre geben. Vor allem sind die Schriften des Meisters ausgezeichnet behandelt, trotz der Knappheit und Gedrängtheit doch erschöpfend. Das Wesentlichste der einzelnen Abschnitte ist mit treffsicherem Blick herausgenommen, in einfache, klare, deutliche Form gekleidet. Man hat das Empfinden: das hat ein Mann geschrieben, der, völlig in die Materie eingedrungen, über der Sache steht. Es folgen dann Analysen der Wagnerschen Tondramen. Zahlreiche Notenbeispiele (200 an der Zahl) sind in dem Text verstreut. Beim Lesen kann man aber das Gefühl nicht losbekommen, daß der Verfasser es sich leicht gemacht hat. Abgesehen von vielen Unrichtigkeiten und Unklarheiten (die ich weiter unten erwähnen muß), sind Ansichten und Urteile aufgestellt, die man nicht nur als „Wagnerianer", sondern auch im Interesse des Verständnisses für Wagner verurteilen muß. Bei der Besprechung der „Meistersinger" schreibt Burkhardt: „Pogner ist zerstreut wegen des Vorfalls in der Kirche" (S. 116). Wie unbestimmt ist der Ausdruck: zerstreut. Eine klare psychologische Definition fehlt völlig. Ferner: im „Siegfried" die Erwähnung der Szene Siegfrieds und Mimes im zweiten Aufzug. Es wäre ein hoch einzuschätzendes Verdienst gewesen, gerade diese Szene einmal klar und deutlich zu behandeln, der der größte Teil der Hörer noch immer hilflos gegenübersteht. So macht sich Burkhardt die Sache sehr leicht: „Aus seinen Reden entnimmt Siegfried, was der tückische Zwerg mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

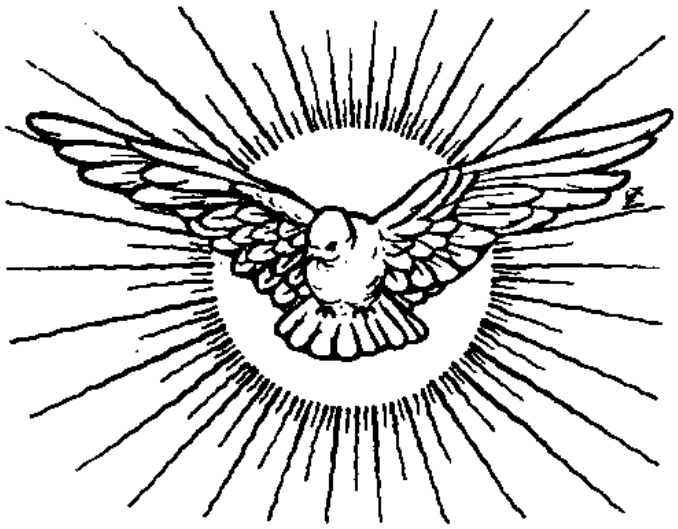
ihm vor hat: ihn zu töten." Damit Punktum. Bei der Analyse des „Tannhäuser" vermisse ich schmerzlich einen Hinweis auf die zweite (Pariser) Bearbeitung. Das schlimmste ist aber beim „Holländer". Es heißt Seite 70: „Ein pianissimo-Akkord in den Posaunen" „dumpfer Paukenwirbel auf *b* und ein c-moll Akkord in den Posaunen." Wie kann man so grundfalsch zitieren! Den Akkord haben nicht die Posaunen, sondern die Hörner mit Fagott; der Paukenwirbel ist nicht auf *b*, sondern auf *h*. Seite 76 Notenbeispiel 40 wird die Hirtenmelodie aus dem „Tannhäuser" zitiert. Warum schreibt Burkhardt die zweite Phrase und nicht — was richtiger gewesen wäre — die erste Phrase? Ganz unverständlich — und unverzeihlich — ist die Änderung der Schreibweise „Parsifal" in „Parzival"! Was soll Seite 171 die Fußnotiz: „Wagner schreibt ‚Parsifal'. Wegen gleichmäßiger Durchführung der neuen Rechtschreibung hat der Verleger aber hier ‚Parzival' drucken lassen." Mit welchem Rechte korrigiert der Herr Verleger den Dichter? Wagner schreibt deutlich im zweiten Aufzug: „thör'ger Reiner, Fal parsi. Dich reinen Thoren: ‚Parsifal'". Was hat denn das mit der „Rechtschreibung" zu tun? Übrigens steht klar und deutlich Seite 99: „im Parsifal". Wo ist die gleichmäßige Durchführung? Der Druckfehlerteufel treibt leider in überreichem Maße sein Spiel: Seite 25 Beyreuth statt Bayreuth, Seite 30 Notenbeispiel unrichtig; dasselbe gilt für Seite 73 und Seite 90. Als Stilblüte erwähne ich Seite 36: „Sein Humor treibt — die köstlichsten Blasen." Ich stehe auf dem Standpunkte: bei dem Überfluß von Wagner-Literatur muß man mit Neuerscheinungen doppelt vorsichtig sein. Es gibt so viel Gutes und Gediegenes, das auch dem „Laien" verständlich ist, daß man nur wirklich Hervorragendes mit Freude begrüßen kann. Die Arbeit Burkhardts ist fleißig, mit Rücksicht auf die ersten Abschnitte sogar ausgezeichnet, erfüllt aber nicht restlos die Ansprüche, die man zu stellen berechtigt ist. Die Ausstattung des Buches von seiten des Verlages aus ist im Verhältnis zu dem billigen Preis eine gute. Warum aber mußte der Bilderschmuck ausschließlich nach Aufnahmen von Schwalb aufgenommen werden? Fand sich für den Venusberg kein besseres Bild als das dem Buch beigegebene? Oder das Bild I. Akt „Siegfried"? Es tut mir aufrichtig leid, mein Urteil nicht günstiger gestalten zu können, denn ich schätze im übrigen die Kenntnis, das Vermögen Burkhardts sehr hoch.

Eduard Mörike

10. Edgar Istel: Das Kunstwerk Richard Wagners. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1910. („Aus Natur und Geisteswelt", No. 330.)

Nicht sowohl das Kunstwerk, als vielmehr die Kunstwerke Richard Wagners sind es, die Istel in diesem gut disponierten, flüssig geschriebenen und inhaltreichen Bändchen von 148 Seiten bespricht. Die Kenntnis der Biographie des Meisters ist vorausgesetzt, das künstlerische Schaffen Wagners das ausschließliche Thema. Es sind die Produkte seiner dichterischen und kompositorischen Tätigkeit, die musikalischen Dramen, die hier knapp zusammenfassend und doch für die Zwecke einer populären, zunächst als erste Einführung gedachten Darstellung vollkommen zureichend behandelt werden. Dem Verfasser war es, wie er im Vorwort (Seite IV) selbst erklärt, nicht darum zu tun, seine eigenen subjektiven Ansichten über die Wagnerschen Werke mitzuteilen. Vielmehr wahrt er seinen Darlegungen dadurch eine Art von Objektivität, daß er in ausgedehntem Maße den authentischsten Interpreten der Wagnerschen Werke, den es gibt, zu Wort kommen läßt: den Meister selbst. Daß Istel den Entwickelungsgang des Künstlers Wagner an der Hand der Werke so darstellt, wie ihn Wagner selbst sah, ohne dabei in die Kritiklosigkeit des orthodoxen Wagnerianers älterer Ordnung zu verfallen, das ist es, was sein Büchlein dem besonders sympathisch macht, der von der Liebe zum Bayreuther Meister ebensowenig lassen möchte wie von dem Rechte, auch diesem Gewaltigen gegenüber Kritik und eigenes Urteil betätigen zu dürfen.

Rudolf Louis



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aufsätze über Richard Wagner

BAYREUTHER BLÄTTER, 1909, 7.—12. Stück und 1910, 1.—9. Stück. — Außer zahlreichen Bücherbesprechungen behandeln die folgenden Aufsätze Fragen der Musikästhetik und der Wagnerschen Weltanschauung oder enthalten Beiträge zur Lebensgeschichte des Meisters. 1909, 7.—9. Stück: „Über Richard Wagners ‚Lohengrin'" von Heinrich Porges. (Fortsetzung in den zwei nächsten Heften.) Im Jahre 1869 für Ludwig II. von Bayern verfaßt. — „Olympia und Bayreuth" von G. Braschowanoff. (Schluß im 10.—12. Stück.) — „Tristan und Isolde. Ein Beitrag zur Wagner-Litteratur" von E. Barthel. Weist auf die Verwandtschaft dieses Werkes mit dem „Hippolytos" des Euripides hin. — „Julius Hey" von Martin Seydel. — „Richard Wagner in der Schule" von Otto Braun. Der Verfasser hat in der Quinta eines Hamburger Gymnasiums „den ‚Ring' mit Weglassungen vorgetragen" und empfiehlt, die Jugend in den Schulen mit den Dichtungen Wagners bekannt zu machen. Ergänzungen zu diesem Aufsatz veröffentlichen unter derselben Überschrift: Rudolf Kirsten im 1.—3. und Paul Schlösser im 7.—9. Stück des Jahrgangs 1910. — 10.—12. Stück: „Bayreuther Feierstunden". Unter dieser Überschrift werden eine am Schluß der Festspiele im Jahre 1909 gehaltene Ansprache Siegfried Wagners an das Orchester und den Chor und ein kurzer Aufsatz, sowie das Gedicht „Die wahre Kunst" von Hans von Wolzogen abgedruckt. — „Richard Wagner an Prinzessin Marie Wittgenstein". — „Das Wunder der Kunst" von Hans von Wolzogen. — 1910, 1.—3. Stück: „Richard Wagners Magdeburgische Aufsätze". Nachdruck der Aufsätze Richard Wagners „Die deutsche Oper" und „Aus Magdeburg", nebst Brief an R. Schumann und Einleitung von Hans von Wolzogen. — „Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des ‚Ring'-Mythos. IV. Vortrag: ‚Das Rheingold'" von Felix Groß. — „Das Nibelungenlied in Richard Wagners ‚Ring'-Dichtung" von Friedrich Behn. — „Klassik und Romantik in der Musik" von Robert Mayrhofer. — „Stimmen aus der Vergangenheit", mitgeteilt von Georg Kaiser. Interessante Auszüge aus vier Aufsätzen über die Oper, die am Anfang des 19. Jahrhunderts in Zeitschriften erschienen. — 4.—6. Stück: „Briefe an Heinrich von Stein" von Hans von Wolzogen. 27 wichtige Briefe H. v. W.'s aus den Jahren 1880—1887. — „Die Grundzüge der Ästhetik des Heinrich von Stein" von Wolfgang Martini. — „Unwissenschaftliche Gedanken" von H. von Blomberg. Aphorismen. — 7.—9. Stück: „Richard Wagner an Verena Stocker, geb. Weitmann („Vreneli")". — „Der ästhetische ‚reine' Wille" von K. von François. — „Die Religion der Ehrfurcht in Goethes ‚Wilhelm Meister'" von Felix Groß. — „Heinrich von Stein über Schopenhauer". „Theosophie und Christentum" von Max Seiling; mit Vorwort von Hans von Wolzogen.

DER TAG (Berlin) vom 2., 3. und 19. September 1909. — Hermann Abert weist in dem ausführlichen, interessanten Aufsatz „Das Erbe Wagners" (2./3. IX.) zuerst darauf hin, daß die Oper zur Zeit ihrer Entstehung, vor ungefähr 300 Jahren, nicht als eine „neue Musikgattung", sondern als eine „neue Art des Dramas" betrachtet wurde, daß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber bald eine „Degeneration der Texte“ eintrat, der dann Gluck entgegenwirkte, von dem jedoch die italienische Oper und die französische große Oper nur wenig beeinflußt wurden. Dann untersucht Abert das Verhältnis Wagners zu Gluck. „Hand in Hand mit dem Dichter geht [in Wagners Musikdramen] der Philosoph, ein Moment, das bei dem älteren Meister noch ganz gefehlt hatte . . . Das Musikdrama als Verkünder nicht bloß ethischer Ideen, sondern sogar philosophischer Probleme, das war so ziemlich das Gegenteil von dem, was die Ära Meyerbeer von der Oper erwartete. Von jetzt an war der Besuch des Opernhauses wirklich kein ‚Spaß‘ mehr . . . Die Schillerschen Ideen vom moralischen Beruf der Schaubühne sind durch Wagner auch für die Opernbühne nutzbar gemacht worden.“ Eingehend begründet der Verfasser die Ansicht, daß Wagner nur wenige, „in seinem Sinne“ schaffende Nachfolger gefunden habe, daß das große Publikum das Wagnersche Kunstwerk mehr „in seinen Äußerlichkeiten“ als „in seinen Grundideen erfaßt“ habe und daher nicht imstande sei, „den echten Schüler des Meisters von dem falschen zu unterscheiden“, und daß „auch unter den ernsteren Anhängern Wagners . . . noch viel Verworrenheit in den Anschauungen über das Wesen seiner Kunst“ herrsche. — In dem Aufsatz „Das Geheimnis von Bayreuth“ (19. IX.) tritt Richard Sternfeld der von Hermann Bahr in einem Zeitungsaufsatz ausgesprochenen Ansicht entgegen, daß das „Wunder von Bayreuth“ „in einer Art von Suggestion bestehe“. Gerade die Bayreuther Festspiele würden besonders „unnachsichtig“ geprüft, weil man von ihnen das Höchste erwartet. Auch könne der Andrang zu den Festspielen nicht als eine „Mode“ bezeichnet werden. „Eine Mode, die so lange anhält, ist doch wohl kaum noch Mode.“ Der Verfasser bespricht die letzten Aufführungen in Bayreuth. Im Anschluß an einige Worte Hermann Aberts in dem oben angezeigten Aufsatz und an eine Rede Siegfried Wagners spricht Sternfeld am Schluß die Hoffnung aus, daß „der Segen der Festspiele bestehen“ wird.

DER STURM (Berlin) vom 24. März 1910. — In dem Aufsatz „Berliner Zukunftsopern“ berichtet Wilhelm Altmann über die Operngründungen in Berlin seit 1898 und über die Versuche, Opernhäuser zu schaffen, in denen vom Jahre 1914 an besonders die Werke Richard Wagners aufgeführt werden können. Am Schluß sagt er: „Was fehlt, was auch das gegen ausländische Komponisten viel zu liebenswürdige Königliche Opernhaus nicht bietet, ein Institut, das planmäßig Opern der lebenden deutschen Tondichter aufführt, ‚die deutsche Oper‘, das werden jene Neugründungen nicht sein, die lediglich aus rein geschäftlichen Gründen erfolgen.“

DIE WELT AUF REISEN (Berlin) vom 1. März 1910. — Erich Kloss berichtet in dem Aufsatz „Richard Wagner in Italien“ vornehmlich auf Grund der Briefe des Meisters über den Aufenthalt Wagners in Italien.

WESER-ZEITUNG (Bremen) vom 25. Oktober 1909. — Zum 25. Todestage Peter Cornelius' veröffentlicht C. K. den kleinen Aufsatz „Peter Cornelius und Wagner“, in dem er auf die Selbständigkeit des jüngeren Komponisten hinweist.

BRESLAUER ZEITUNG vom 4. November 1909. — Ein Kapitel des Aufsatzes „Weitere Böcklin-Erinnerungen“ hat die Überschrift „Ein Besuch Böcklins bei Richard Wagner“ und berichtet nach den in dem Werke „Neben meiner Kunst. Briefe und Persönliches von Arnold Böcklin“ enthaltenen Angaben über einen Abend, den Böcklin als Gast Richard und Cosima Wagners in Posilipo bei Neapel verlebte. Böcklin „war früher bereits von Frau Cosima einmal aufgefordert worden, zu den letzten Wagnerschen Opern die Dekorationen für das Theater in Bayreuth

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu malen." Er war aber „ein entschiedener Gegner der Auffassung Richard Wagners, daß in der Verbindung dreier Künste, der Musik, der Malerei und der Dichtkunst, erst die einzige höchste Kunst erreicht werden könnte", und war daher auch nicht geneigt, die Dekorationen zu malen. Böcklin hat wiederholt mit Begeisterung über die Genialität Wagners gesprochen.

HALBERSTÄDTER ZEITUNG UND INTELLIGENZBLATT vom 26. und 27. April 1910. — In dem Aufsatz „Zum Richard Wagner-Festspiel: ‚Die Meistersinger von Nürnberg'" weist Hans Kehr darauf hin, daß man durch Veranstaltung von allen Volkskreisen kostenfrei zugänglichen Aufführungen Wagnerscher Werke des Meisters eigenen Willen erfüllt und berichtet dann eingehend über die Organisation der Halberstädter Volksvorstellungen.

SAALE-ZEITUNG (Halle a. S.) vom 9. November 1909. — In dem Aufsatz „Die Gralserzählung in ihrer ursprünglichen Fassung" teilt Eduard Mörike nach einer in seinem Besitz befindlichen Abschrift eines Teiles der ursprünglichen „Lohengrin"-Partitur 20 Verszeilen mit, die Wagner auch vertonte und instrumentierte, aber vor der Aufführung von Liszt streichen und auch in den Textbüchern ausfallen ließ (Brief an Liszt vom 2. Juli 1850). Durch diese Streichung werden die Worte Lohengrins: „O Elsa, nur ein Jahr an deiner Seite...." schwer verständlich, Wagner hielt sie aber für notwendig, weil die gestrichene Stelle auf den Hörer „einen erkältenden Eindruck hervorbringen muß".

WISSEN UND LEBEN (Leipzig), 1910. — E. Bernouilli weist in dem Aufsatz „Beziehungen von Berlioz zu Liszt und Wagner" darauf hin, daß von mehreren Seiten die Ansicht ausgesprochen worden ist, nicht Wagner, sondern Berlioz „sei prinzipiell der Erfinder der dramatischen Leitmotive gewesen." Seine Mitteilungen über das Verhältnis der genannten drei Tondichter zu einander betreffen besonders das zwischen Berlioz und Wagner. Der Aufsatz enthält auch kurze Auszüge aus Briefen Berlioz', Liszts und Wagners.

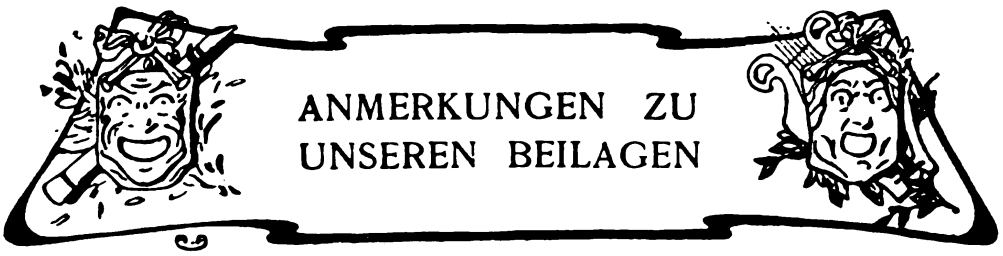
MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 11. und 12. September 1909. — Der Aufsatz „Wagner und Brahms" von Edgar Istel enthält interessante Mitteilungen über die persönlichen Beziehungen der beiden Meister zu einander.

ROSTOCKER ZEITUNG vom 17. Juli 1910. — Der Aufsatz „Zu Richard Wagners Ethik" von Wolfgang Golther handelt vornehmlich von der „Gesellschaft zur Förderung des Tierschutzes und verwandter Bestrebungen" in Berlin, die die in Wagners Abhandlung „Religion und Kunst", „einer der erhabensten Schriften des Meisters", ausgesprochene Hoffnung auf eine Vereinigung der wichtigsten „Regenerations-Bestrebungen" zu erfüllen trachtet. „Wer ernstlich zu Wagner steht, darf es nicht bei rein musikalischen oder poetischen Interessen bewenden lassen, vielmehr sollen die künstlerischen Eindrücke sich zu ethischen vertiefen."

NEUES WIENER JOURNAL vom 26. Juli 1910. — Der anonyme Aufsatz „Richard Wagner als Tierfreund", der sich an das Buch „Richard Wagner und die Tierwelt" von Hans von Wolzogen anlehnt, berichtet eingehend über Wagners Verhalten gegenüber den Tieren.

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Max Klingers Wagner-Büste in ihrer feierlichen Würde, losgelöst von allen Merkmalen äußerer Charakterisierung, das Geistige vertiefend und in dem wunderbaren Lichterspiel den grandiosesten plastischen Werken der Antike verwandt, ist heute so typisch für die Wagnerporträtkunst, wie ehedem Franz Lenbachs Wagnerbilder, unter denen das hier veröffentlichte eine Fassung wiedergibt, die der Allgemeinheit noch wenig bekannt war.

Ein Seitenstück zu der von uns früher mitgeteilten Skizze Menzels, die den Meister bei einer Bayreuther Probe darstellte, ist die Zeichnung von Gustav Gaul: Wagner bei der Probe zum „Tristan". Der Künstler hat ihn so geschaut, wie er ihn auf diesem Blatt leicht karikierend festgehalten hat, und zwar bei den Proben zur Erstaufführung in Berlin (20. März 1876), die in Anwesenheit des Kaisers Wilhelm I., der dem Meister sein Erscheinen bei den Festspielen zusagte und ihm den Ertrag der Erstaufführung des „Tristan" für das Bayreuther Unternehmen zuweisen ließ, unter größtem Beifall mit Niemann als Tristan stattfand.

Dem Gedächtnis an die vor vierzig Jahren (25. August 1870) in der protestantischen Kirche zu Luzern vollzogene Vermählung Wagners mit Cosima Liszt ist das folgende, nach einer Aufnahme aus jener Zeit stammende lebenswahre und intime Blatt geweiht. — Daran schließt sich eine Ansicht des Landhauses Tribschen, des uralten Herrensitzes am Vierwaldstättersee, in dem der Meister wohl die glücklichsten Jahre seines Lebens verbracht hat.

Wagners Wohnstätten hat die „Musik" im Laufe der Jahre ihren Lesern in nahezu lückenloser Folge bildlich vorgeführt. Zur Vervollständigung diene heute eine Ansicht der von Wölfel nach des Meisters Angaben erbauten Villa Wahnfried, die er im Mai 1874 mit seiner Familie bezog. — Das am Hause Wahnfried befindliche Sgraffitogemälde ist eine Schöpfung des Dresdner Malers Robert Krauße. Die Mittelfigur stellt Wotan als „Mythus" dar (Porträt des Sängers Schnorr von Carolsfeld), links ist die Schröder-Devrient als „Tragödie" abgebildet, rechts Frau Cosima Wagner als „Musik" mit dem „Kunstwerk der Zukunft" (Siegfried Wagner).

Die beiden nächsten Blätter erinnern an die vor 60 Jahren (28. August) stattgehabte Uraufführung des „Lohengrin" in Weimar: der Theaterzettel und der aus dem Jahre 1846 stammende erste Entwurf zur Musik des „Lohengrin". Im Mai 1846 begann Wagner die Komposition des Werks, dessen Dichtung er 1845 vollendet hatte, und schloß die Partitur in den letzten Tagen des März 1848 ab.

Die zwei Seiten aus dem Pariser Tagebuch Heinrich Marschners gehören zum Artikel von Edgar Istel im vorliegenden Heft.

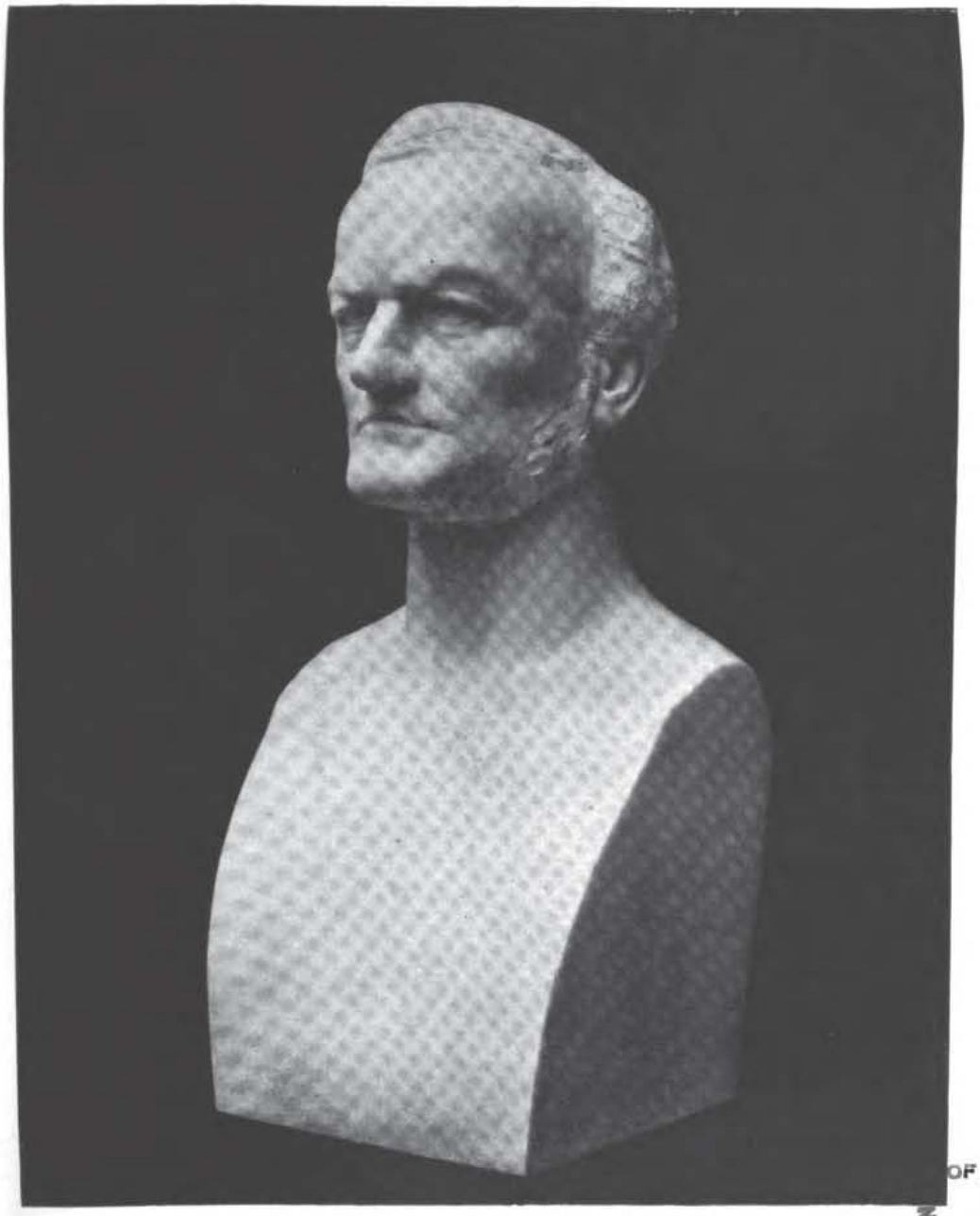
In der „Tageschronik" unseres ersten Septemberheftes berichteten wir von den Gräbern von Wagners Mutter und seiner Schwester Rosalie auf dem alten Johannisfriedhof in Leipzig. Unsere Abbildung, die wir mit Erlaubnis des Verlages Georg Merseburger in Leipzig veröffentlichen, zeigt die beiden schlichten, efeuumrankten Grabhügel, wie sie jahrzehntelang ausgesehen haben. Die Gräber haben soeben einen würdigen Schmuck erhalten: am 17. September ist die Aufstellung des von Bildhauer Hidding in Berlin geschaffenen Denkmals erfolgt.

Das Festkonzert zur Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses unter Wagners Leitung fand am 22. Mai 1872 im alten markgräflichen Opernhaus statt. Seinen Gipfelpunkt bildete bekanntlich eine grandiose Aufführung von Beethovens „Neunter".

Zum Schluß bieten wir eine Nachbildung des ursprünglichen (nicht gedruckten) Titels der fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk, deren Vertonung durch Wagner in die Jahre 1857/58 fällt. „Träume" und „Im Treibhaus" bezeichnete der Meister als „Studien zu Tristan und Isolde".

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



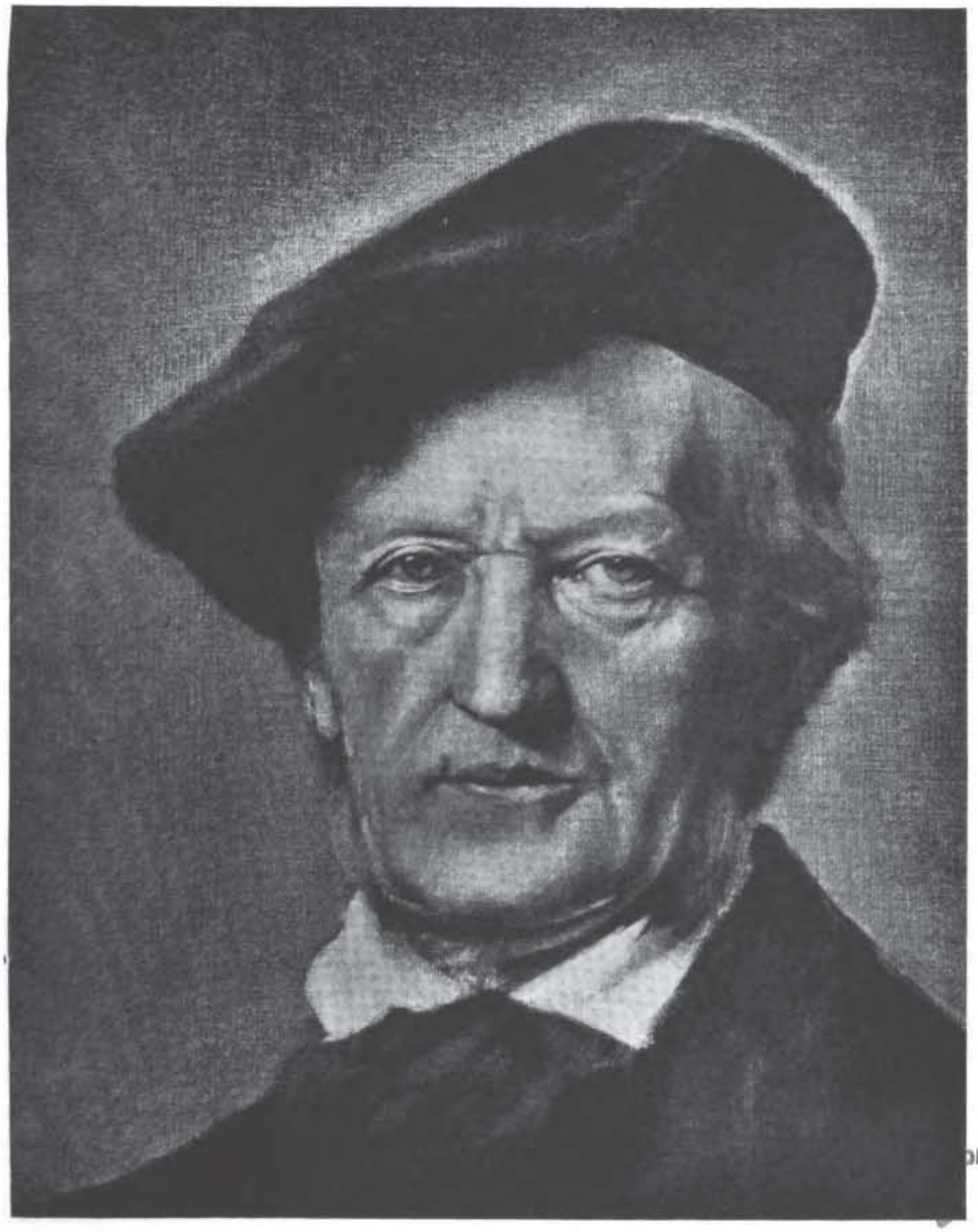
Photographieverlag E. A. Seemann, Leipzig



X. 1

MAX KLINGERS WAGNERBÜSTE

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Verlag F. Bruckmann A.-G., München

X. 1

RICHARD WAGNER
nach einem Porträt von Lenbach
im Privatbesitz (Paris)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



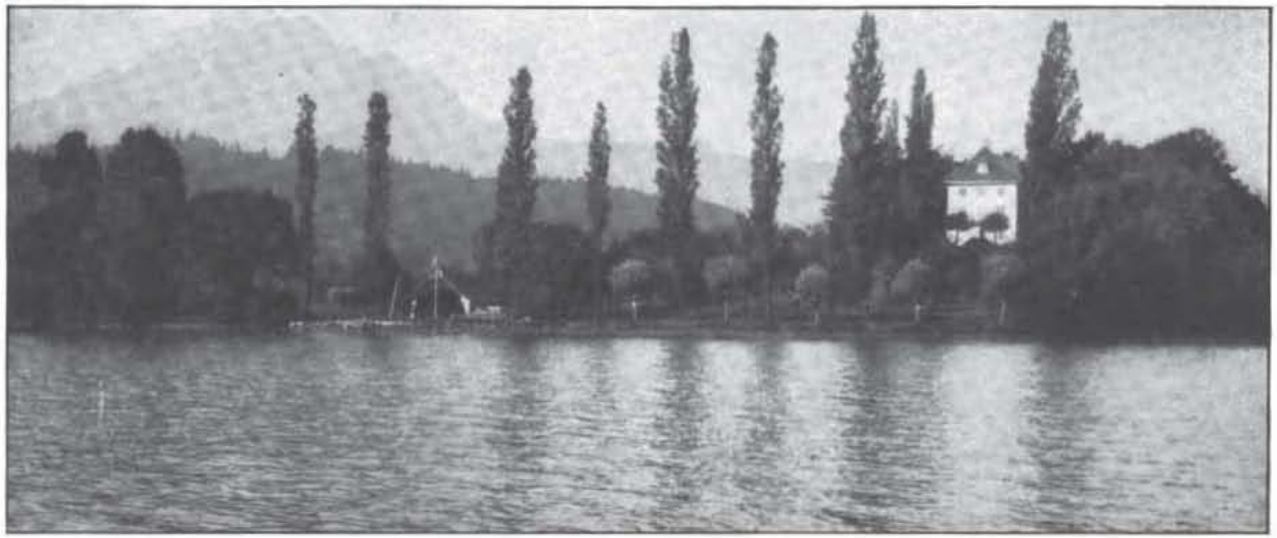
WAGNER BEI DER PROBE ZUM TRISTAN IN BERLIN
Zeichnung von Gustav Gaul

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



RICHARD UND COSIMA WAGNER
vermählt am 25. August 1870

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 1

LANDHAUS TRIBSCHEN
vom See aus gesehen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



X.1

VILLA WAHNFRIED IN BAYREUTH

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS SGRAFFITO-GEMÄLDE AM HAUSE WAHNFRIED IN BAYREUTH
VON ROBERT KRAUSSE



X. 1

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hof-Theater.

Weimar, Mittwoch den 28. August 1850

Zur Goethe-Feier:

Prolog

von Franz Dingelstedt, gesprochen von Herrn Jaffé.

Hierauf

Zum Erstenmale:

Lohengrin.

Romantische Oper in drei Akten.

(letzter Akt in zwei Abtheilungen)

von Richard Wagner

Heinrich der Finkler deutscher König	Herr Höfer
Lohengrin	Herr Beck
Elsa von Brabant	Fräulein Agthe
Herzog Gottfried ihr Bruder,	Frau Heinstedt
Friedrich von Telramund brabantischer Graf	Herr Milde
Ortrud, seine Gemahlin,	Fräulein Fastlinger
Der Heerrufer des Königs	Herr Bätsch

Sächsische und Thüringische Grafen und Edle
Brabantische Grafen und Edle
Edelfrauen
Edelknaben
Mannen Frauen Knechte

Antwerpen: erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts.

Die Textbücher sind an der Kasse für 5 Sgr zu haben.

Preise der Plätze:

Fremden-Loge	1 Thlr 10 Sgr – Pf	Parterre-Loge	– Thlr 20 Sgr. – Pf
Balkon	1 " – " – "	Parterre	– " 15 " – "
Sperrsitze	1 " – " – "	Galerie-Loge	– " 10 " – "
Parket	– " 20 " – "	Gallerie	– " 7 " 6 "

Anfang um 6 Uhr. **Ende gegen 10 Uhr.**

Die Billets gelten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst worden.

Der Zutritt auf die Bühne, bei den Proben wie bei den Vorstellungen, ist nicht gestattet.

Das Theater wird halb 5 Uhr geöffnet.

Die freien Entrees sind ohne Ausnahme ungiltig.



X. 1

THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNG DES „LOHENGRIN“

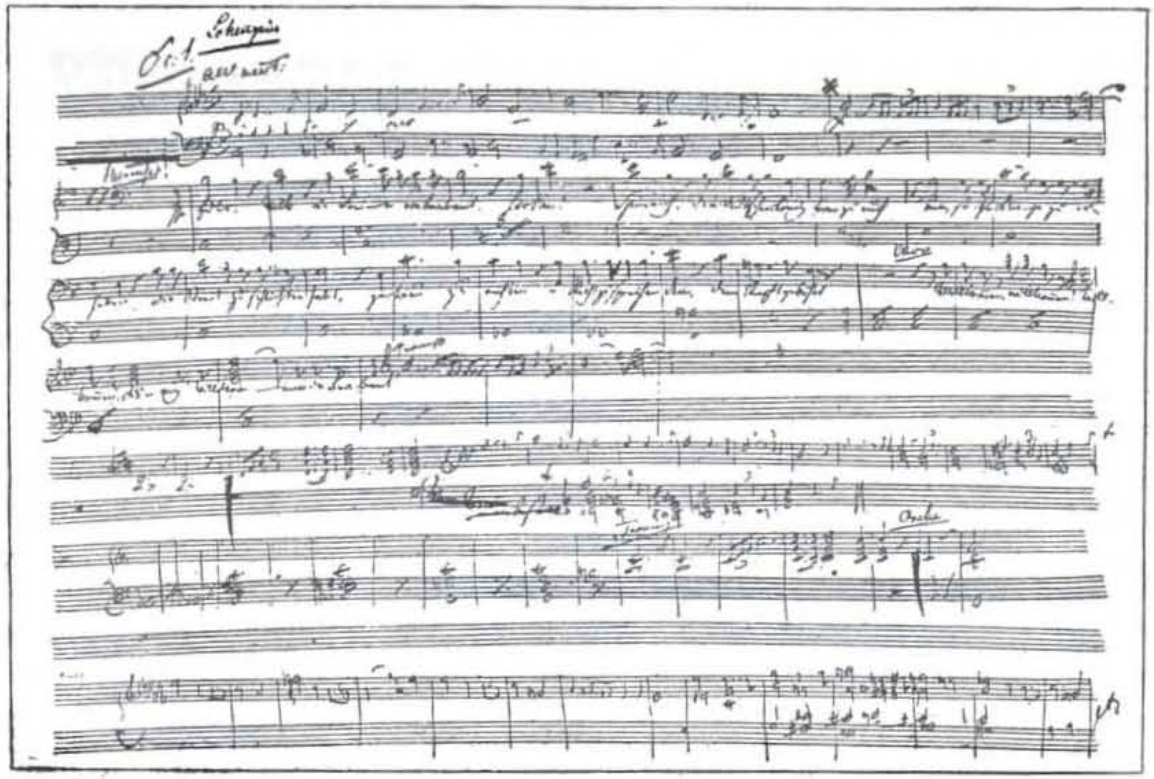
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 1

ERSTER ENTWURF ZUM „LOHENGRIN“ (1846)

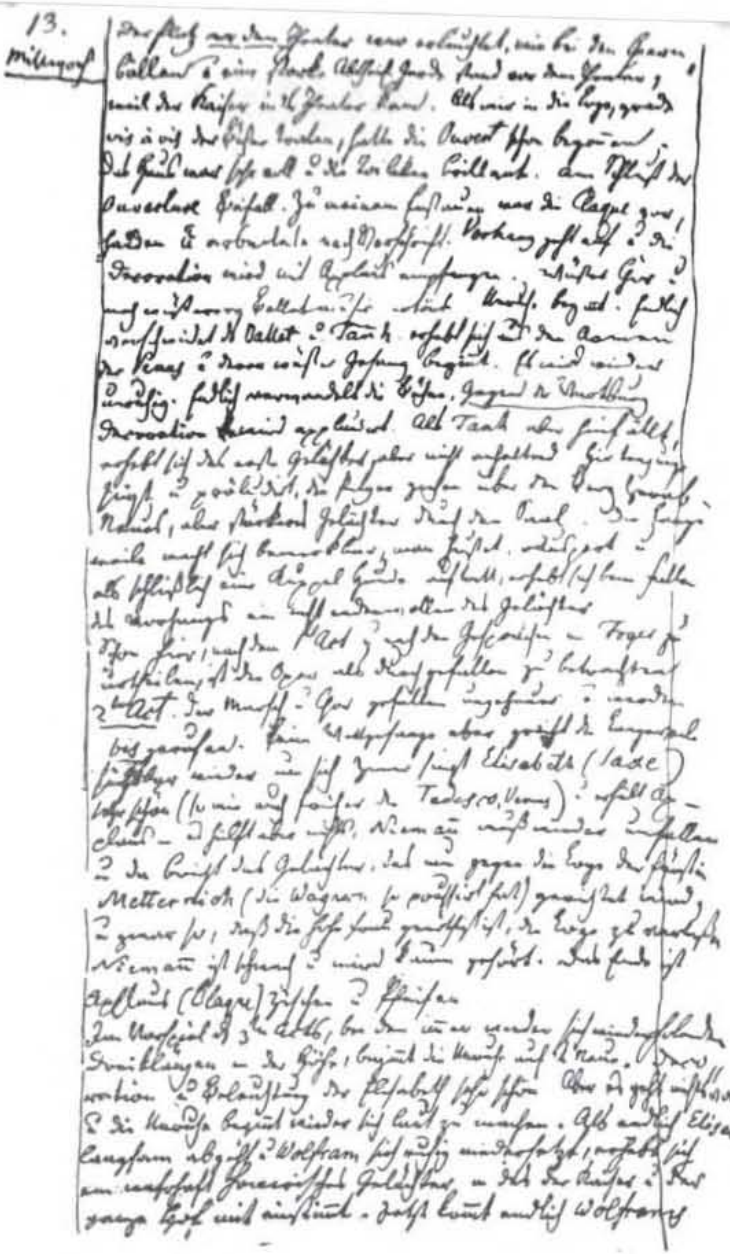
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 1

ERSTER ENTWURF ZUM „LOHENGRIN“ (1846)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

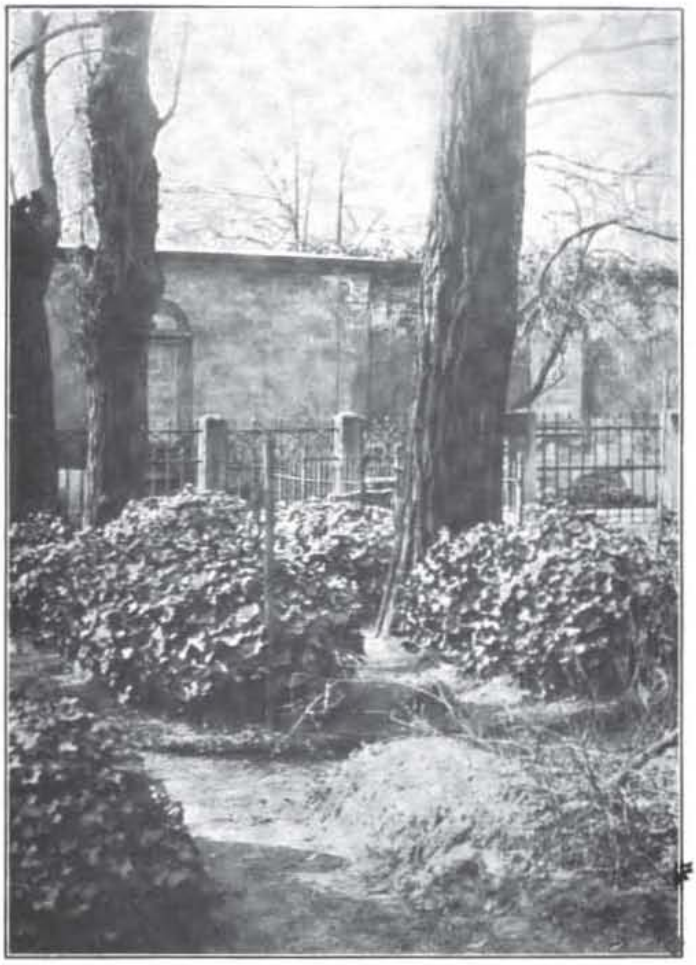




X. 1

ZWEI SEITEN AUS DEM REISETAGEBUCH
HEINRICH MARSCHNERS

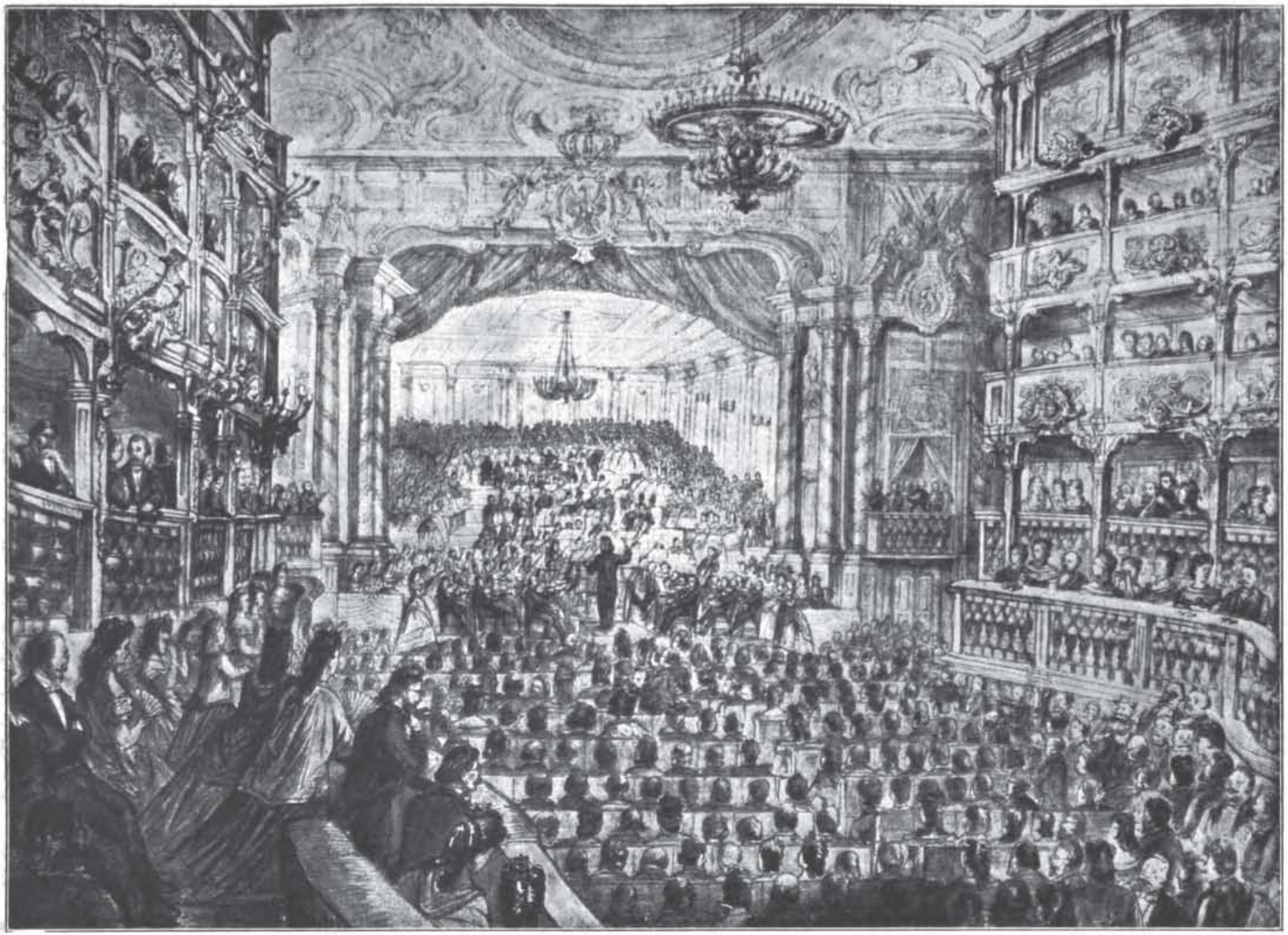
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Paul Benndorf, Leipzig, phot.

DIE GRÄBER VON WAGNERS MUTTER (links)
UND WAGNERS SCHWESTER ROSALIE (rechts)
AUF DEM JOHANNIS-FRIEDHOF IN LEIPZIG
IN IHREM GEGENWÄRTIGEN ZUSTAND

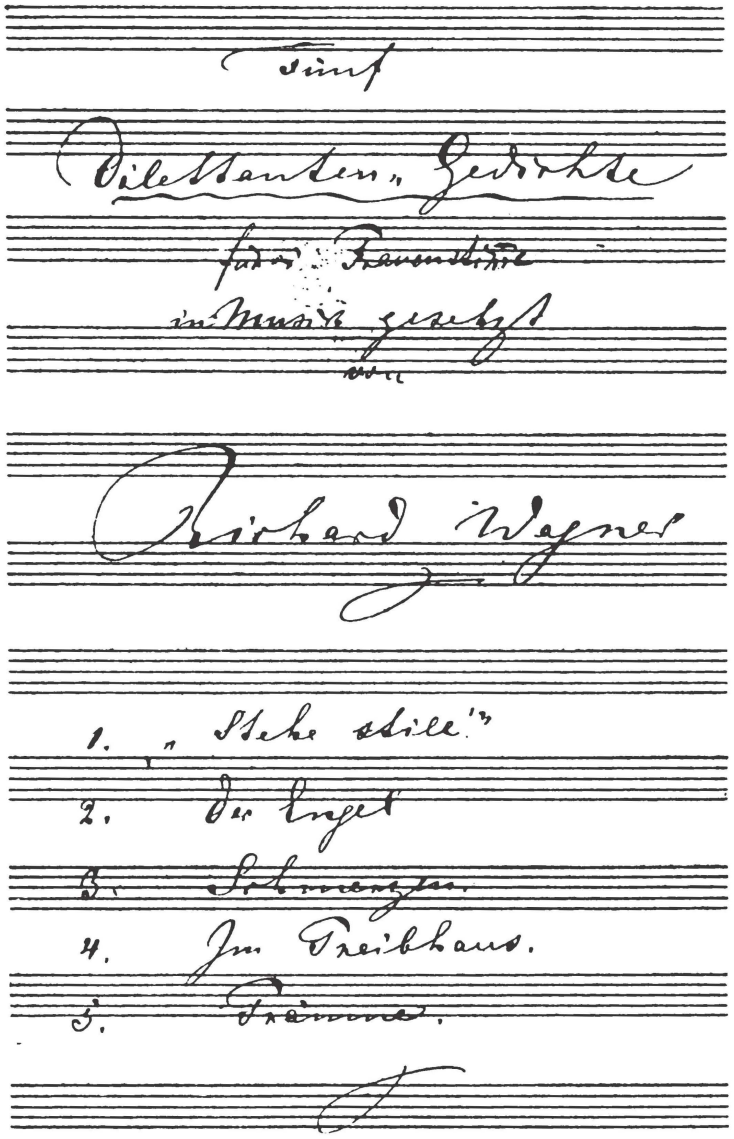
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 1

FESTKONZERT ZUR GRUNDSTEINLEGUNG DES BAYREUTHER FESTSPIELHAUSES UNTER WAGNERS LEITUNG AM 22. MAI 1872

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 1

URSPRÜNGLICHER TITEL DER WAGNERSCHEN VERTONUNG DER FÜNF GEDICHTE VON MATHILDE WESENDONK

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Bach war, wie seine ganze Entwickelung lehrt, zunächst und vor allem Orgelkomponist. Allen seinen übrigen Instrumentalkompositionen haftet etwas Orgelartiges an, und seine Vokalwerke können als die letzte und höchste Verlebendigung des Bachschen Orgelstils bezeichnet werden.

Philipp Spitta

X. JAHR 1910/1911 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Charles Marie Widor
und **Albert Schweitzer**
Wie sind J. S. Bachs Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren? I.

Dr. Alfred Heuß
Zum Thema: Musik und Szene bei Wagner
Im Anschluß an Wagners Aufsatz: Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer" (Schluß)

Arnold Schönberg
Über Oktaven- und Quinten-Parallelen
Aus meiner Harmonielehre

Dr. Alfred Ebert
Eine freie Phantasie Mozarts

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Namen- und Sachregister zum 36. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

WIE SIND J. S. BACHS PRÄLUDIEN UND FUGEN AUF UNSEREN MODERNEN ORGELN ZU REGISTRIEREN?

von Charles Marie Widor-Paris
und Albert Schweitzer-Straßburg[1])

Die Grundprinzipien

Erste Regel bleibe, daß die Klarheit des Spiels durch die Registrierung keinen Schaden leiden darf. Alles was den Ton dumpf, schwer und dröhnend macht, ist vom Übel. Nie erkaufe man die Stärke auf Kosten der Deutlichkeit, sondern bedenke immer, daß der Hörer, wenn er vier oder fünf Stimmen deutlich nebeneinander vernimmt, in jedem Falle den Eindruck einer wohltuenden Fülle haben wird.

Zum zweiten halte man sich daran, daß alles, was in Registrieren und Klavierwechsel unternommen wird, aus dem Wesen und Plane des Stückes hervorwachsen muß. Jede Veränderung des Klanges muß durch ein „Geschehen" im Stück geboten sein und mit der Wichtigkeit desselben im Verhältnis stehen. Bei einem Wendepunkt der Entwickelung des Präludiums oder der Fuge ist eine einschneidende Klangveränderung geboten; bei minder wichtigen Übergängen kann es sich nur um eine Modifizierung der Stärke oder Farbe handeln. Wer beim Registrieren in erster Linie auf Abwechslung und Überraschungen ausgeht, zerstört den Plan des Stückes und macht dem Hörer das künstlerische Erfassen desselben unmöglich.

Man registriere also nicht auf Effekte hin und in den Tag hinein, sondern suche sich zuerst über die Anlage und den Aufbau des Präludiums oder der Fuge klar zu werden und die darin waltende Logik zu begreifen. Was ist als Hauptsatz, was ist als Nebensatz gedacht? Was steht im Vordergrund, und was in zweiter oder dritter Linie? Ist ein Abschnitt die Krönung von etwas Vorhergehendem oder die Vorbereitung von etwas, das folgt?

Das alles muß lange erwogen und ausprobiert werden, sollen Klavierwechsel und Registrierung so ausfallen, daß das Stück in der richtigen Perspektive und Farbe dasteht. Der Organist muß dem Maler gleichen,

[1]) Aus den Arbeiten zu einer demnächst erscheinenden Ausgabe der Bachschen Orgelwerke für Amerika (Schirmer, New-York).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der erst dann zum Pinsel greift, wenn sein Stift die Umrisse auf die Leinwand geworfen hat.

Diese Vorarbeit kann Wochen und Monate in Anspruch nehmen; man läßt sie ruhen, damit sich die Gedanken klären, und nimmt sie nachher wieder auf. Manchmal meint man, überhaupt nicht vorwärtszukommen, sondern nur verwirrter zu werden. Aber am Ende der Arbeit trifft es sich gewöhnlich, daß man auf etwas Klares und Einfaches kommt, und man erstaunt über die Umwege, die man eingeschlagen hat.

Nicht genug kann darauf hingewiesen werden, daß man ein Präludium oder eine Fuge nicht isoliert betrachten soll, sondern alle miteinander vergleichen muß, um die allgemeinen Grundsätze, nach denen sie sich aufbauen, zu ergründen. Mancher dunkle Fall wird sich aus herbeizuziehenden einfacheren erklären lassen.

Von unschätzbarem Werte sind die seltenen Stücke, in denen sich auf Bach zurückgehende Angaben über den Wechsel der Manuale finden. In erster Linie ist hier das Präludium (Toccata) in d-moll zu nennen.

Wichtig ist auch das Studium der Brandenburgischen Konzerte. Die Beziehungen zwischen Haupt- und Nebensatz, Tutti und Soli werden hier durch die Instrumentierung deutlich. Es läßt sich daraus schließen, in welcher Art Bach in seinen Orgelwerken Hauptklavier und Nebenklaviere verwandte.

Vorteile und Nachteile der modernen Orgel

Daß die Entwickelung und die Vervollkommnung der Orgel die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke beeinflusse und uns nahelege — oder gar auferlege — sie von Grund auf anders zu spielen, als es der Meister selber tat, dürfte kaum zutreffen. Entscheidend bleibt immer die Ausführung, wie er sie sich gedacht hat. Daß er dabei von dem, was auf seiner Orgel möglich und was nicht möglich war, ausging, ist selbstverständlich. Aber man meine nicht, in Bachs Geist zu handeln, wenn man seine Fugen und Präludien dazu benutzt, dem erstaunenden Publikum vorzuexerzieren, was man auf einem modernen Instrument alles an Effekten herausbringen kann, wovon er, als er die Stücke schrieb, sich nichts träumen ließ.

Die Vervollkommnung der Orgel soll nur dazu dienen, die Absichten, die von Haus aus in den Bachschen Werken liegen, so vollkommen wie möglich, vollendeter, als es auf den Instrumenten des Meisters gelingen konnte, herauszuarbeiten.

Man vergesse nicht, daß das Wesen der Orgel durch die modernen Verbesserungen in keiner Weise berührt ist. Schönere Grundstimmen und Mixturen als die Silbermannschen baut man nicht, höchstens daß wir eine

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bessere Ansprache und Rundung der Gamben und Salicionale erzielen. Die alten Zungenstimmen artikulierten träger als die unserigen und mochten deshalb als Solostimmen ihre Mängel haben. Aber dafür hatten sie einen leichten weiten Klang, der sich in dem der Grundstimmen und Mixturen wundervoll auflöste. Das volle Werk der alten Orgel war schöner als das der unserigen, weil es mehr Wärme, Klarheit und Durchsichtigkeit besaß und niemals drückend und ermüdend wirkte. Das auf dem Wiener Kongreß (1909) entworfene Internationale Regulativ für Orgelbau (Deutsche Ausgabe bei Breitkopf & Härtel, 1 Mk.) hat dieses Ideal wieder zu Ehren gebracht, nachdem einsichtige Orgelbauer und Orgelspieler schon früher erkannt hatten, daß der dumpfe und schrille Ton, der aus zu engen Mensuren und zu hohem Winddruck resultiert und es zu keiner schönen Durchdringung von Grundstimmen, Mixturen und Zungen kommen läßt, für das polyphone Spiel, wie es Bachs Werke voraussetzen, nicht tauge.

Die Vorteile der modernen Orgel sind dreifacher Art. Sie gestattet dem Spieler, die Klaviere aneinanderzukoppeln, ohne ihm dafür eine schwere Kraftanstrengung zuzumuten; sie bietet ihm den Schwellkasten, der eine Modulation des Tones ermöglicht und das Starre des Orgelklangs mildert; sie verfügt über Spielhilfen, die es in das Belieben des Organisten stellen, die Klangfarbe, so rasch und so oft er will, zu ändern.

Diese Errungenschaften kommen aber nur auf gut disponierten Orgeln zur Geltung. Die Nebenklaviere dürfen dem Hauptklavier gegenüber nicht zu schwach sein. Insbesondere müssen alle Stimmgattungen sich darauf vertreten finden. Sie sollen Grundstimmen 8′, 4′ und 2′, Mixturen und Zungen — letztere womöglich auch im Vierfußton — enthalten.

Es darf keine Kluft zwischen den Klavieren gähnen, sonst ist die Entgegensetzung, die aus dem Manualwechsel resultiert, zu schroff. Andererseits müssen die Unterschiede klar ausgeprägt sein, weil die Abwechslung sonst ohne Reiz bleibt. Jedes Klavier verkörpert eine Klangpersönlichkeit. Sie sollen sich voneinander nicht allein und nicht so sehr durch die Stärke, als durch den Timbre unterscheiden. Das Hauptmanual bekomme einen vollen, weiten, weichen Ton; das zweite habe etwas von dem hellen, rauschenden, spitzen Klang der alten, in die Kirche vorspringenden Rückpositive an sich; die Intonation des dritten zeige eine gewisse Sättigung und Intensität. Werden drei derartige Klaviere aneinandergekoppelt, so erstaunt man über den Reichtum, der aus dem Zusammenwirken der drei Klangwirkungen resultiert.

Nicht unerwähnt bleibe, daß die meisten Kompositionen Bachs nur die Abwechslung zweier Klaviere voraussetzen. Bei dem Präludium und der Fuge gebrauchte er in der Regel nur das Hauptmanual und das in die Kirche vorspringende Rückpositiv. Das dritte Klavier war meistens so

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schwach besetzt — und dazu noch mit Registern, die nach unten nicht immer ganz durchgeführt waren —, daß es mehr für das Spiel mit Solostimmen in Betracht kam. Man beachte, daß Bach in dem Präludium (Toccata) in d-moll nur Hauptwerk und Positiv angibt. Auf einer guten Orgel mit zwei Klavieren lassen sich also alle Werke des Meisters seinen Intentionen gemäß spielen. Selbstverständlich wird man, wenn drei gegeben sind, von allen Vorteil ziehen, besonders da unsere dritten Manuale von den anderen nicht mehr so abfallen, wie es auf den Instrumenten des 18. Jahrhunderts der Fall war. Man meine aber nicht, daß man für jedes Präludium und jede Fuge immer alle drei Klaviere in Tätigkeit treten lassen müsse.

Crescendi und Decrescendi

Von Wichtigkeit ist die Besetzung des Schwellkastenklaviers. Die Möglichkeit des An- und Abschwellens muß in richtiger Weise ausgenutzt werden. Das Crescendo und Decrescendo, das durch Öffnen und Schließen der Jalousieen hervorgebracht wird, soll nicht auf dieses Klavier allein beschränkt bleiben, sondern bei Koppelung des dritten an die anderen Klaviere eine dynamische Beeinflussung des ganzen Werkes ermöglichen. Erst in dieser doppelten Verwendung leistet der Schwellkasten, was er soll. Er ermöglicht eine Kontinuität im An- und Abschwellen des Tones, die sonst nicht denkbar wäre. Sie ist gerade für das Bachspiel von großer Bedeutung.

Gesetzt den Fall, man spiele eine Fuge oder ein Präludium und habe die drei Klaviere aneinandergekoppelt und die sämtlichen Grundstimmen gezogen. Das Stück verlangt ein Steigern bis zum vollen Werk. Der Schwellkasten ist geschlossen. Man kann also auf dem dritten Klavier Mixturen und eventuell auch Zungen zuziehen, ohne daß der Gesamtton der gekoppelt gespielten Klaviere merklich alteriert wird. Öffnet man die Jalousieen, so kommen die zugezogenen Mixturen und Zungen zur Geltung. Man erzielt ein ideal regulierbares und nach Belieben auf die Reihenfolge der Takte verteilbares Crescendo, das bis zu einem vollen Werk en miniature führt, da in den gezogenen Registern schon alle Klanggattungen vertreten sind. Die Einführung der Mixturen und Zungen des zweiten und daraufhin die des ersten Klaviers kann nun erfolgen, ohne daß irgend ein „Ruck“ entsteht. Die neuen Stimmen wirken wohl als Verstärkung, gestalten aber den Klangcharakter nicht in dem Maße um, als es der Fall wäre, wenn durch das dritte Klavier nicht schon Mixturen und Zungen in Kraft wären.

Verlangt das Präludium oder die Fuge ein Zurückgehen aus dem vollen Werk in die Klangfarbe der Grundstimmen, so werden zuerst die Mixturen und Grundstimmen des Hauptklaviers und dann die des zweiten außer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Funktion gesetzt. Hierauf schließt man den Schwellkasten langsam, wodurch das, was noch an Mixturen und Zungen in der Klangfarbe vertreten ist, langsam wie in der Ferne entschwindet, sodaß man das nach vollendetem Schluß der Jalousieen erfolgende Abstoßen der betreffenden Register kaum noch gewahr wird.

Damit ist nur ein Schema angegeben. Aber es kann zeigen, in welcher Weise die modernen Errungenschaften der Orgel in den Dienst der Sache Bachs zu stellen sind. Auch in den Präludien und Fugen des Thomaskantors handelt es sich um die „Kunst der Übergänge", die Wagner in seinen Schriften so begeistert preist.

Der Schwellkasten darf nur dazu benutzt werden, ein in der Musik Bachs gebotenes Crescendo oder Decrescendo in gleichmäßiger, über eine Reihe von Takten sich hinziehender Linie zur Geltung zu bringen. Ein mit dem Jalousietritt erzieltes Crescendo subito wirkt immer schlecht. Das Diminuendo subito kann ausnahmsweise zur Anwendung kommen in Pianosätzen, um im Vereine mit einem gut angebrachten Rallentando eine wichtige und auffällige Modulation ins Licht zu rücken.

Zu warnen ist vor übertriebener Benutzung des Schwellkastens bei den Präludien und Fugen. Sie bewirkt nur Unruhe. Man tue lieber zu wenig als zu viel. Es ist besser, man rührt gar nicht an den Tritt, der die Jalousieen regiert, als daß man ihn schlecht verwendet und Ziehharmonikaeffekte damit hervorbringt. Richtig gebraucht ist der Schwellkasten nur, wenn es dem Hörer gar nicht bewußt wird, daß ein solcher zur Anwendung kommt.

Ist das dritte Klavier mit Stimmen gut besetzt und der Schwellkasten gut gebaut, so ist es unnötig, das zweite auch in Jalousieen einzuschließen. Vollends überflüssig dürfte es sein, dies mit der ganzen Orgel zu unternehmen. Die Bachsche Kunst hat keinen Vorteil davon, da die mit einer solchen Schwellung hervorgebrachten Effekte zu grell sind, um in den Fugen und Präludien Verwendung zu finden. Man hüte sich überdies, zuviel Holz in und vor einer Orgel anzubringen. Der Ton der Grundstimmen leidet darunter. Auf zweimanualigen Orgeln soll das zweite Klavier im Schwellkasten stehen.

Manche Organisten gefallen sich darin, auf gehaltenen Akkorden durch Abstellen von Registern mit der Hand oder dem Registercrescendo — dem Tritt oder der Walze, womit das sukzessive Hinzu- oder Abtreten von Stimmen bewirkt wird — ein Diminuendo vom vollen Werk bis zum Piano hervorzubringen. Das bleibt in jedem Falle ein plumper, unkünstlerischer Effekt. Dem empfindlichen Chor wird dieses Aufsplittern und Ausfasern des Akkordes — denn um ein solches handelt es sich auch bei dem besten Registercrescendo — immer eine Qual bleiben. Dieses vor-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gebliche Ausklingenlassen des Akkordes liegt nicht in Bachs Absichten. Er setzt voraus, daß man ihn, sowohl im Orchester wie auf der Orgel, in derselben Stärke und Klangfarbe aushalte. Wenn ein Dirigent es sich einfallen ließe, auf einem Akkord eines Brandenburgischen Konzertes nacheinander den Blechbläsern, den Flöten, den Oboen, einem Teil der Streicher abzuwinken, um ihn zuletzt nur noch mit einem Quartett auszuhalten, so gäbe es eine Aufregung sondergleichen. Sollte dasselbe — noch im Gröberen — auf der Orgel erlaubt sein, nur weil es durch den Tritt des Registercrescendo so leicht zu bewerkstelligen ist?

Pro Organo Pleno

Die Überschrift „Pro Organo Pleno" hat zu den mannigfachsten Mißdeutungen Anlaß gegeben. Man meinte, sie besage, daß das betreffende Stück mit vollem Werk von Anfang bis zu Ende gespielt werden solle. Das trifft nicht zu. Sie ist an sich bedeutungslos und gibt nur an, daß das Stück für eine „ganze" Orgel, ein Instrument mit zwei Klavieren und vollständigem Pedal, geschrieben ist, nicht für ein einfaches Regal, auch Positiv genannt — ein Manual mit ein oder zwei Registern —, und nicht für eine einklavierige Orgel mit unvollständigem, nur eine Oktave umfassendem Pedal, wie sie noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als für Dorfkirchen genügend befunden wurden. In manchen Gegenden Deutschlands hat der Dialekt die Unterscheidung zwischen „ganzen" und „halben" Orgeln bis auf den heutigen Tag festgehalten. Die Bezeichnung „Pro Organo Pleno" hat also ihre historische Bedeutung. Sie besagt für die Orgelmusik nicht mehr als das entsprechende „Für das Pianoforte" für Klavierwerke. Wenn ein Klavierkomponist diese Überschrift über sein Werk setzt, so hält er damit nur eine Reminiszenz aus der Zeit fest, wo unser Klavier als etwas Neues neben anderen unvollkommenen Typen auftrat und sich durchsetzte. Wie heutzutage jedes Klavier ein Pianoforte ist, so auch jede Orgel ein Organum Plenum.

Die Verwendung von Zungenstimmen

Soll man für die Präludien und Fugen Zungenstimmen benutzen oder nicht? Hier stehen zwei Meinungen gegeneinander. Die einen sagen nein. Es sind die Fanatiker der Klarheit, die befürchten, daß die Trompeten, Posaunen, Klarinen die Durchsichtigkeit der Bachschen Polyphonie beeinträchtigen könnten. Die anderen sind für die Verwendung der Zungenstimmen, weil sie die Kraft und Farbe, die sie dem vollen Werke geben, nicht missen möchten.

Die Fanatiker der Klarheit sind historisch im Unrecht. Es ist überliefert, daß Bach eine große Vorliebe für Zungenstimmen zeigte und nichts

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dagegen einzuwenden fand, als er auf der Orgel der Katharinenkirche zu Hamburg deren nicht weniger als sechszehn antraf. Also wird er sie auch gebraucht haben. Andererseits muß konstatiert werden, daß die Zungenstimmen beim Bachspiel nicht immer von gutem Effekt sind. Gewiß wird oft Mißbrauch mit ihnen getrieben. Um die richtige Stellung zur Frage zu finden, muß man sich bewußt sein, daß zwischen den Zungenstimmen des Meisters und den unserigen ein bedeutender Unterschied besteht. Die modernen, mit sehr hohem Druck intonierten, haben etwas Schmetterndes; sie sind aufdringlich und dominieren. Da sie überdies den Ton schwerfälliger ansetzen als die Grundstimmen und Mixturen, so wird das Spiel in vollem Werk leicht plump und läßt das elastische Legato vermissen. Die Töne gehen nicht schön ineinander über, sondern werden voneinander abgerissen, was sich im Figurenwerk einer Fuge oder eines Präludiums oft geradezu entstellend bemerkbar macht.

Auf den alten Orgeln treten die Zungenstimmen, trotzdem sie unvollkommener gearbeitet sind und oft schnarren, im vollen Werk nicht so unangenehm hervor. Sie gehen viel besser in den Grundstimmen und Mixturen auf und wirken mehr als Aufhellung und Vergoldung der Klangfarbe.

Für das Orchester erhebt sich dieselbe Frage. Die Aufführung einer Kantate, in der Trompeten verwendet werden, bedeutet immer ein Wagnis. Das liegt nicht nur daran, daß unsere Bläser den technischen Anforderungen Bachs nicht mehr gewachsen sind und die Konstruktion unserer Instrumente es nicht mehr erlaubt, diese hohen Figuren mit Behendigkeit herauszubringen. Gelänge es auch, dieser Schwierigkeiten Herr zu werden, so litte die Ausführung dennoch unter dem Klang der verwandten Instrumente. Sie tönen zu roh aus dem Orchester heraus. Das richtige Verhältnis zwischen ihnen und den Holzbläsern und Streichern ist nicht herzustellen, weil sie viel größer an Ton sind als die, welche der Meister voraussetzt.

So sind die Zungenstimmen auf unseren Orgeln und die Trompeten unserer Orchester, obwohl sie in manchem viel vollkommener sind als die, über die Bach verfügte, zur Ausführung seiner Werke nicht in erwünschter Weise geeignet. Aber das will nicht heißen, daß wir auf sie verzichten sollen. Die mit Chören von Oboen und Trompeten besetzten Partituren lassen erkennen, welche Vorliebe Bach für das Metallische in den Klangkombinationen hegte, und erlauben einen Schluß auf die Art, wie er die Stimmen der Orgel benutzt haben mag. Die mangelhafte Ansprache der Zungen hinderte ihre Verwendung nicht. Erstens waren sie nicht so träge, wie man gewöhnlich annimmt, wenn man nur nach schlecht unterhaltenen alten Orgeln urteilt. Sodann kann jeder beobachten, daß solche Zungen, mit Grundstimmen und Mixturen gezogen, viel präziser kommen, als wenn man sie allein spielt. Sie werden von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Labialstimmen, die denselben Ton geben, in der Ansprache verbessert und gewissermaßen mitgerissen.

Aus diesen Erwägungen ergibt sich, daß Zungenstimmen für Präludien und Fugen wohl zu gebrauchen sind, aber nicht ohne Bedacht und Vorsicht. Die übermäßig starken und schmetternden sind auszuschließen. Sie schaden mehr als sie nützen. Der Klang darf mit Zungen nur so weit gesättigt werden, als die Grundstimmen und Mixturen solche natürlich aufnehmen und decken können. Übersättigung tritt ein in dem Augenblick, wo der Ton in den Läufen seine Geschmeidigkeit verliert. Sind die Mixturen und Grundstimmen gut, so braucht man nur wenig Zungen, um den Eindruck eines in der Polyphonie gut wirkenden vollen Werkes zu erwecken.

Die einzig richtige Lösung des Problems ist die, daß man dazu kommt, auf unseren Orgeln neben den intensiven modernen Zungen auch den alten, milden wieder ihren Platz einzuräumen.

Erwähnt sei noch, daß es fast durchgängig von schlechtem Effekt ist, wenn man beim Spiel auf den Nebenklavieren Zungenstimmen gezogen hat. Ihr schlechter Einfluß auf das Legato tritt hier allzu kraß hervor, da das nötige Äquivalent an weiten Grundstimmen und klangvollen Mixturen nicht zu beschaffen ist. Hingegen sind die Zungen der Nebenklaviere mit den Grundstimmen und Mixturen des Hauptwerks gemischt von vorzüglicher Wirkung.

Wie er es mit den Pedalsoli mit seiner sechszehnfüßigen Posaune halte, muß jeder mit seinem Gewissen abmachen.

Nicht unerwähnt bleibe, daß der moderne Organist von der Koppelung des Pedals an die Klaviere vielleicht einen allzu reichlichen Gebrauch macht. In der Polyphonie Bachs kommt es nicht auf die Stärke, sondern auf die Deutlichkeit des Basses an. Er soll sich von den anderen Stimmen abheben. Darum erreicht man durch die Koppelung oft gerade das Gegenteil von dem, was man erstrebte. Während das Pedal ohne Koppel zwar schwächer war, aber eine individuelle Klangfarbe besaß und sich dadurch gut bemerkbar machte, wird es durch die Koppel wohl stärker, verliert aber durch die tiefen Lagen der Grundstimmen der Manuale seine eigenartige Klangfarbe und wird zudem undeutlicher, so daß es weniger klar hervortritt als vorher. Man sei also mit dem Gebrauch der Koppel des Pedals an das erste Klavier — um diese handelt es sich in erster Linie — etwas vorsichtig und vergesse beim Disponieren auch auf kleineren Orgeln die vierfüßige Prinzipalstimme nicht. Sie ist für die Deutlichkeit des Basses in den Fugen und Präludien von großer Bedeutung. Auf den alten Orgeln fehlt sie fast nie.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Grundstimmen und Mixturen

Im allgemeinen wird man die Präludien durchgängig stärker spielen als die Fugen, da bei letzteren die absolute Klarheit und Durchsichtigkeit des Klanges um jeden Preis gewahrt werden muß.

Als Grundklangfarbe kommt für beide die Mischung der Grundstimmen und Mixturen in Betracht. Dabei ist vorausgesetzt, daß die ersteren klar und die letzteren nicht schreiend seien. Beides trifft auf den Orgeln, wie man sie heute baut, nicht immer zu. Die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke leidet mehr darunter, als man sich gewöhnlich eingesteht. Sie sind vom Meister in einer schönen Tonfülle gedacht und sollen auf weiten Strecken in einem ebenmäßigen Forte — eben dem, das die Grundstimmen und Mixturen zusammen hervorbringen — verlaufen. Aber sehr oft erlebt man es, daß die Orgeln über dieses auch auf die Dauer angenehme und nicht ermüdende Forte nicht verfügen, weil die Grundstimmen zu dick und die Mixturen zu stark intoniert sind. Der Spieler kommt dann notwendig dazu, Abwechslung zu suchen, um das gleichmäßige Forte zu unterbrechen, und gerät damit auf die schiefe Bahn der Künstelei — durch die Schuld der Unvollkommenheit seines Instruments. Vom Übel ist dabei ferner dies, daß er für das Forte oft auf die unangenehm wirkenden Mixturen verzichten und sich allein mit den Grundstimmen begnügen muß. Dieser Klangfarbe fehlen Charakter, Klarheit und Glanz, die von Bach für die Hauptsätze seiner Präludien und Fugen vorausgesetzt werden. Die Wirkung ist matt. Ganz natürlich verfällt der Spieler darauf, sie durch einige billige Effekte zu verbessern.

Über die Art, wie Bach die sechszehnfüßigen Stimmen der Manuale verwandte, wissen wir nichts Bestimmtes. Es dürfte jedoch kaum richtig sein, wenn man sie für ganze Präludien und Fugen mit durchgehen läßt. Der Meister zog sie wohl zu, wenn es sich um Akkordwirkungen handelte. An solchen Stellen macht das Volle und Tiefe, das durch die Sechszehnfüße in den Klang kommt, eine gewaltige Wirkung. Aber sobald es sich um Passagen oder das rein kontrapunktliche Zusammengehen von Stimmen handelt, ist von ihnen abzusehen. Für die Fugen dürften sie also überhaupt kaum in Betracht kommen.

Acht- und vierfüßige Stimmen geben also die Grundierung der Klangfarbe der Präludien und Fugen ab. Sie haben die Bedeutung, die im Orchester den Streichern zukommt. Die zweifüßige Stimme diene nicht so sehr zur Verstärkung als zur Aufhellung. Je schöner sie gebaut ist, desto reichere Verwendung wird sie finden.

Das Registrieren in den Präludien und Fugen besteht darin, daß man den Grundstimmen die Mixturen beigesellt, zu diesen, wo es geboten scheint, Zungen hinzutreten läßt und sich, der Logik des Stückes ent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sprechend, in diesen Klangfarben vor- und zurückbewegt, wodurch die einzelnen Abschnitte des Tonwerks in das rechte Licht zueinander gebracht werden.

Großzügiges Registrieren

Man könnte geneigt sein, dieses Verfahren für zu schmucklos anzusehen und einem erfindungsreicheren, das die Vorteile und Klangkombinationen des Instruments mehr ausnützt, das Wort zu reden. Es wäre möglich, daß man sich dabei mit einem Schein des Rechts auf Forkel, den ersten Biographen Bachs — sein Werkchen erschien 1802 — beriefe, der von dem Erstaunen berichtet, das die Organisten und Orgelbauer erfaßte, wenn sie Bach seine Register ziehen sahen. „Sie glaubten", schreibt er, „eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen, wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang und nur etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registrieren nicht hervorgebracht werden konnte."

Das ist kein Freibrief für alle möglichen und unmöglichen Registriereffekte, mit denen Fugen und Präludien ausgestattet werden könnten. Die Stelle bezieht sich auf die Registrierung beim Triospiel und bei den Choralvorspielen. Hier konnte man Findigkeit zeigen und durch ungeahnte Klangzusammenstellungen überraschen. Man spielte mit Solostimmen oder mit fein ausgedachten Mischungen.

Aber sogar wenn die Stelle, die, wie alles, was Forkel über Orgel und Orgelspiel schreibt, unklar gehalten ist, auch von Präludien und Fugen gemeint sein sollte, so rechtfertigt sie das auf das Abwechslungsreiche, Auffällige und Bunte hinzielende Registrieren und den häufigen Wechsel der Stimmen nicht. Sie redet vom Einstellen der Klangfarben zu Anfang des Spiels, nicht von dem, was man während desselben vornimmt. Wer je vor einer alten Orgel mit den langen Registrierzügen saß, der weiß, daß der Organist über dem Spielen im besten Falle nur wenig umregistrieren konnte. Im Choralvorspiel oder im Trio wechselte man in der Regel überhaupt nicht. Das galt als selbstverständlich. Wer hätte es sich einfallen lassen, in einem Orchestertrio ein Instrument durch ein neues ablösen zu lassen?

In den Präludien und Fugen handelte es sich nur um das Zuziehen und Außerkraftsetzen von Stimmgruppen, nicht um Operieren mit Solostimmen. Man schaue sich die Partituren der Brandenburgischen Konzerte und der Kantaten an. Auch hier operiert Bach mit Gruppen. Er läßt die Holzbläser miteinander, die Trompeten miteinander hinzu- oder abtreten. Das Individualisieren der modernen Instrumentierungskunst ist ihm fremd. Wer möchte diese Konzerte anders hören, als sie gedacht sind!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf der Orgel verfährt er ebenso. Den Streichern entsprechen die Grundstimmen, den Holzbläsern und dem Blech die Mixturen und Zungen. Es ist ein primitives Instrumentieren und Registrieren. Zu einer gewissen Zeit, als die Kunst stolz darauf war, dem Primitiven entronnen zu sein und sich auf die Vollendung im Mischen und Individualisieren des Klangs hinzubewegen, konnte es in Frage kommen, ob man die Bachschen Werke nicht im Sinne dieses Fortschritts wiedergeben sollte, um in der Ausführung das nachzutragen, was dem Meister noch unerschwinglich war. Die so dachten, kannten die Bibel nicht und hatten das Wort vergessen, das da sagt, man solle ein altes Kleid nicht mit einem Lappen von neuem Tuch flicken. Das Primitive, wie es sich bei Bach findet, ist nicht ein Vergangenes und Überholtes, sondern eine Form der Kunst, die für sich besteht und eine Vollendung an sich trägt, die in ihrer Art jeder anderen ebenbürtig ist. Die fortschreitende Verfeinerung in dem Auftragen der Klangwerte führt uns nicht von Bach ab, sondern eher, je weiter sie sich auslebt, zu ihm zurück. Wir bekommen wieder Sehnsucht nach der großen Schlichtheit und lächeln darüber, daß man daran denken konnte, sie mit modernen Künsten und Künsteleien zuzudecken. Es kommt uns so ungereimt vor, als wollte man die Gemälde an der Decke der Sixtinischen Kapelle von einem Impressionisten auffrischen lassen.

Die Großzügigkeit der Präludien und Fugen erlaubt nicht, daß man darin Effekte mit Solostimmen hervorzubringen sucht und eine Abwechslung innerhalb der auf einem Klavier verwandten Grundstimmen anstrebt.

Das will aber bei weitem nicht heißen, daß die verschiedenen Präludien und Fugen in einer und derselben Registrierung zu spielen seien. Ein jedes dieser Stücke hat seine eigentümliche Grundklangfarbe. Es handelt sich darum, die Nuance zu finden, die seinem Charakter entspricht. Bei dem einen sind vierfüßige und zweifüßige Stimmen von Anfang an und durchgängig angebracht; bei einem anderen dürfen sogar die Vierfüße nur schwach vertreten sein; ein anderes ist mit Überwiegen des Flötentones, ein anderes mehr im Prinzipalcharakter gedacht; manche verlangen den Schneid der Mixturen von vornherein; bei anderen wird man sogar guttun, gleich zu Anfang und durchgängig etwas von dem Metallklang feiner Zungenstimmen mit einfließen zu lassen.

In der Feststellung der Nuance der Grundklangfarbe, die durch das ganze Stück hindurch beharrt, zu der man Stimmen hinzuzieht, und in die man nachher wieder zurückkehrt, zeige sich das feine Empfinden des Spielers. Bei den Präludien kommen geringere Unterschiede in Betracht als bei den Fugen. Die individuelle Tönung eines Fugenthemas auszudenken ist eine Not und Wonne, die der Spieler immer wieder durchkosten soll.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daß es sich hierbei nicht um Solostimmen, sondern nur um Mischungen handeln kann, ist selbstverständlich.

Haupt- und Nebenklavier

Präludien und Fugen sollen immer auf dem Hauptklavier in einer entsprechenden Tonfülle einsetzen, ebenso wie die Vorspiele der Kantaten und die Brandenburgischen Konzerte mit dem Tutti des Orchesters anheben. Daß es vor dem Herrn ein Greuel ist, wenn ein Fugenthema zuerst auf dem dritten Klavier einherlispelt und erst nach und nach den Mut findet, sich auf dem Hauptklavier hören zu lassen, wird mit der Zeit allgemein anerkannt werden. Es ist an sich etwas Kraftvolles und muß sich mit Entschiedenheit gleich zu Anfang ankündigen. Die Werke für Orchester zeigen — wenn es nicht schon aus der Tradition und dem Wesen der Fuge feststände —, daß das erste Auftreten des Themas immer einem Tuttisatz angehört. Man nehme die Bachschen Fugenthemen eines nach dem anderen vor, und man wird erkennen, daß keines aufzufinden ist, weder für Orgel, noch für Klavier, noch für Orchester, das piano gedacht wäre. Bis die Pianisten sich in der Wiedergabe des Wohltemperierten Klaviers dieser Wahrheit unterwerfen, dürfte wohl noch ein Jahrhundert vergehen. Nicht unschicklich wäre es, wenn die Organisten sich früher bekehrten.

Eine scheinbare Einschränkung muß erwähnt werden. Durch die reichere Besetzung der Nebenklaviere ist der Stärkeunterschied der Manuale auf unseren Orgeln, verglichen mit den alten, bedeutend verwischt worden. In besonderen Fällen kann es dem Organisten also angebracht erscheinen, von der Möglichkeit Gebrauch zu machen, über die für das Thema erforderliche Fülle, die Bach nur auf dem Hauptklavier erzielen konnte, auch auf einem Nebenklavier oder den aneinandergekoppelten Nebenklavieren zu verfügen. Es gibt Gelegenheiten, in denen sich dieses Verfahren zur Intonierung des Themas durch irgendeinen Vorteil empfehlen könnte. Sehr häufig werden sie sich kaum bieten, da sich nicht leicht etwas ausdenken läßt, was den Spieler bestimmen könnte, auf die ideale Rundung des Tons, die nur den Grundstimmen des Hauptklaviers eigen ist, zu verzichten und das Thema in einer Klangfarbe hinzustellen, die seinem großen Zug nicht entspricht. Man vergesse nicht, daß die Themen Bachs alle Gefühle, ob Freud' oder Schmerz, in das Erhabene erheben, und daß dies auch in dem Klang, in dem sie sich darstellen, zum Ausdruck kommen soll.

Müßte man nicht befürchten als engherziger Eiferer verschrieen zu werden, so würde man den Satz wagen, daß, unerachtet des Ausgleichs der Klaviere auf der modernen Orgel, die Themen ausnahmslos dennoch nur auf dem Hauptklavier zu intonieren seien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Herausheben des Themas

Vielumstritten ist die Frage, wie weit der Spieler in dem Bestreben gehen dürfe, das Thema herauszuheben, damit der Hörer es in dem Ensemble der Stimmen erkennen und verfolgen könne. Die Entscheidung ist eigentlich einfach. Es darf nur insoweit geschehen, als die Entwickelung und der Eindruck des Stückes selber darunter nicht Not leiden.

Hiergegen wird sehr oft gesündigt. Es gibt Organisten, die geradezu die Fuge dem Thema opfern. Sie tun sich etwas darauf zugute, daß bei ihrer Wiedergabe auch der unter dem Durchschnitt musikalischer Intelligenz stehende Hörer, er mochte wollen oder nicht, es immer herausmerken mußte. Über dem billigen Beifall, den sie dafür einheimsen, bedenken sie nicht, daß die Menschen, die die Fuge kannten, sich unter Qual bogen und wanden, weil sie nur immer das Thema und etwas drum herum, aber nicht die Fuge selber zu hören bekamen, sondern sie in Fetzen zerrissen vorüberziehen sahen. Sie mußten es erleben, daß Stimmen, die auf dem Hauptklavier ruhig ihres Weges einherzogen, plötzlich auf die Nebenklaviere flüchteten und sich klein machten, nur damit das Thema im Alt oder Tenor recht zur Geltung käme.

In der Absicht Bachs lag ein solches Beginnen nicht. Er hat nicht mehr daran gedacht als irgend ein anderer Musiker des 18. Jahrhunderts. Damals setzte man als selbstverständlich voraus, daß die Mehrzahl der Hörer über die Elemente des musikalischen Vorstellens, die zum Erfassen obligater Stimmen erforderlich sind, verfügten. Man hielt es nicht für nötig, ihnen Hilfen zu geben, sondern erwartete, daß sie durch die Logik des musikalischen Aufbaus auf der Spur des Themas erhalten würden. Wer dieser Leistung nicht fähig war, wurde seinem Schicksal überlassen und mochte sehen, wie er sich zurechtfand. Nicht verschwiegen sei, daß in dem durchsichtigen Ton der alten Orgel die Stimmen sich deutlicher voneinander abhoben als auf den meisten modernen Instrumenten. Wer je Bachsche Fugen auf Silbermannschen Werken gespielt hat oder spielen hörte, erstaunte über die Art, wie Alt und Tenor zur Geltung kamen und das in ihnen auftretende Thema deutlich werden ließen. Erst auf solchen Orgeln versteht man, wie Bach und seine Kollegen davon absehen konnten, irgend etwas für das Herausarbeiten des Themas zu tun, und den Satz als solchen wirken lassen durften.

Im Prinzip müssen wir zu derselben Anschauung zurückkehren, die Kunst allen falschen Rücksichten auf die Schwachen vorgehen lassen, durch unser Spiel die Hörer wieder zum Verständnis der Polyphonie erziehen und die Orgelbauer anhalten, daß sie wieder Instrumente bauen, in denen Bachsche Präludien und Fugen so schön und durchsichtig herauskommen, wie auf denen des 18. Jahrhunderts.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daß man in der ersten Entwickelung einer Fuge, in der die Stimmen nacheinander eintreten, um des Themas willen den Rest zur „Begleitung" erniedrigt und auf einem schwächeren Klavier spielt, muß als unstatthaft gelten. Wer das Thema nicht verfolgen kann, wenn es mit jeder neu hinzukommenden Stimme sich wiederholt, wird in dem Verständnis des Kunstwerks kaum weiter voran sein, wenn man es ihm besonders unterstreicht. Man bleibe also unentwegt mit allen Stimmen auf dem Hauptklavier. Eine Ausnahme kann vielleicht für eine oder die andere Fuge, deren Anfang nicht in strengem Stil gearbeitet ist, in Frage kommen. Aber auch hier wird man durch die Erfahrung darauf geführt werden, daß das Einfache zuletzt das einzig Wahre ist.

Auch in den Hauptsätzen im Verlaufe und am Schluß des Stückes sollen die Stimmen in der Regel auf dem Hauptklavier gleichberechtigt nebeneinander hergehen. Versuche, die Stimme, die das Thema hat, auf einem besonderen Klavier herauszuarbeiten, werden gewöhnlich schon daran scheitern, daß es nicht möglich ist, die anderen mit einer Hand allein korrekt zu greifen. In einzelnen Fällen, wo sich die Verhältnisse günstig zusammenfinden, kann man versuchen, mit dem dominierend eintretenden Thema einen Effekt hervorzubringen. Dies kann da in Betracht kommen, wo ein Satz, der schon auf dem Hauptklavier gespielt werden sollte, auf den vereinigten Nebenklavieren ausgeführt wurde, damit das Hauptklavier für ein kommendes darauf herauszuarbeitendes Auftreten des Themas frei bliebe. Waren aber die anderen Stimmen schon vorher auf dem ersten Manual, so dürfen sie nicht ohne innere musikalische Logik, nur damit das Thema stärker hervortrete, auf das Nebenklavier gezwungen werden. Dieses Verfahren ist unter allen Umständen zu verwerfen.

Für die auf den Nebenmanualen sich abspielenden Zwischensätze liegen die Dinge anders. Zwar hat auch hier Bach sich um das Herauskommen des Themas nicht weiter gekümmert. Aber da in diesen Partieen weniger Stimmen mitlaufen und Abwechslung gestattet ist, wird es sich leichter einrichten lassen, daß das Thema ein Klavier für sich erhält, natürlich nur da, wo es der Geschmack und die technische Ausführung der Stimmen erlauben.

Zuweilen wird man Schwierigkeiten, die aus der Satzweise entstehen, dadurch überwinden, daß man das feiernde Pedal, nachdem man seine Register abgestoßen hat, an eines der Manuale koppelt und ihm die unterste der von den Händen auszuführenden Stimmen überträgt, um so eine Hand zur Hervorhebung des Themas auf einem besonderen Klavier frei zu bekommen. Solche unschuldigen „Kniffe" können ausgezeichnete Effekte hervorbringen. In jedem Falle aber erfüllen sie den Organisten mit Genugtuung über seine Findigkeit und lassen ihn träumen, der alte Bach stände hinter ihm und lächelte ihm verständnisvoll zu.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUM THEMA: MUSIK UND SZENE BEI WAGNER

IM ANSCHLUSS AN WAGNERS AUFSATZ: BEMERKUNGEN ZUR AUFFÜHRUNG DER OPER „DER FLIEGENDE HOLLÄNDER“

von Dr. Alfred Heuß-Leipzig

Schluß

II.



er andere Fall, der hier zur Sprache kommen soll, betrifft keine prinzipielle, sondern eine Einzelfrage, wenn ihre Konsequenzen zwar ebenfalls von allgemeinerem Interesse sein können. Obwohl auch hier an der Interpretation Wagners Kritik geübt und das Kunstwerk wider den Meister in Schutz genommen werden muß, so handelt es sich doch auch besonders darum, Wagner gegenüber den Interpreten seiner „Bemerkungen“ zu seinem Rechte zu verhelfen. Die Angelegenheit betrifft das Knien des Holländers vor Senta im zweiten Akt, ein Zug, der der szenischen Darstellung des Werkes in der Bayreuther Aufführung von 1901 eingefügt wurde und seither wohl von den meisten anderen großen Theatern nachgeahmt worden ist. Es handelt sich hier um eines der drolligsten Regie-Mißverständnisse, die ich kenne, das zugleich den Beweis gibt, wie kritiklos Bayreuth von anderen Theatern kopiert wird, und wie wenig selbständig die Opernregisseure in Wagnersachen eigentlich noch sind. Da die „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ auch heute noch nicht in den Händen aller derer sind, in die sie gehören, so muß der in Frage kommende Abschnitt (Bd. 5, 3. Auflage, S. 166 f.) zitiert werden, um jedem die Kontrolle dieser Untersuchung zu ermöglichen. Senta und Holländer stehen einander gegenüber, die Annäherung ist bereits erfolgt, Senta hat bereits das Wort: „Wer du auch seist, . . . gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!“ gesprochen.

„Bei dem *più animato*: ‚so unbedingt, wie?‘ usw. verrät nun der Holländer, welchen belebenden Eindruck die erste wirkliche Rede Senta's auf ihn hervorgebracht hat: er muß diese Stelle bereits in großer Rührung singen. Der leidenschaftliche Ausruf Senta's aber: ‚O, welche Leiden! Könnt' ich Trost dir bringen!‘ erschüttert ihn auf das Tiefste: voll staunender Verwunderung erbebt er bei den leisen Worten: ‚welch' holder Klang im nächtigen Gewühl?‘ Mit dem *molto più animato* ist er seiner kaum

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mehr mächtig; er singt mit dem leidenschaftlichsten Feuer, und bei den Worten: ‚Allewiger, durch diese sei's!' stürzt er auf das Knie. Mit dem *agitato* (h-moll) reißt er sich heftig vom Boden auf: seine Liebe zu Senta äußert sich sogleich in der furchtbarsten Angst für ihr eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt, indem sie ihm die Hand zur Rettung reicht. Wie ein gräßlicher Vorwurf kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Teilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte. Hier gebe sich also der Darsteller auch in der äußeren Haltung ganz der menschlichsten Leidenschaft hin: wie vernichtet sinkt er mit den letzten Worten: ‚Nennst ew'ge Treue du nicht dein!' vor Senta zusammen, so daß Senta wie ein Engel erhaben über ihm steht, als sie ihn mit dem Folgenden darüber versichert, was sie unter Treue verstehe. — Im darauf eintretenden *Allegro molto* richtet der Holländer, während des Ritornells, in feierlicher Rührung und Erhebung sich hoch auf: sein Gesang steigert sich bis zum erhabensten Siegesgesange."

Wir sind hier im Kernpunkt des Dramas und haben alle Ursache, hier so pünktlich wie möglich zu verfahren. Die in Frage kommenden Stellen weisen für den Holländer zwei dramatische Höhepunkte auf, die auch Wagner nachträglich durch die Vorschrift auffallender Stellungen des Holländers besonders hervorgehoben hat. Die erste betrifft die Stelle, als der Holländer, seiner kaum mehr mächtig, in den überwältigenden Ausruf: „Allewiger, durch diese sei's!" ausbricht, in der Musik packend gegeben durch den unvermuteten, majestätischen Fis-Dur-Akkord mit breiter Kadenz. Wagner empfindet denn auch nachträglich die Stelle so intensiv, daß er vorschreibt: „stürzt auf das Knie". Schon hier beginnt auch das Mißverständnis Wagners „Bemerkungen" gegenüber. Dieser Kniefall vor Gott, nicht vor Senta, — er hätte auch natürlich etwas abseits von Senta zu erfolgen — wird trotz Wagners unzweideutiger Vorschrift nicht ausgeführt, wenigstens nicht auf den gewöhnlichen Bühnen.[1]) Der Grund dieser Nichtbeachtung liegt wohl vor allem darin, daß der Holländer gleich wieder, und dieses Mal vor Senta, zu knien hat, und man empfand wohl ganz richtig, daß dies theatralisch verkehrt wäre, weil es sich um eine Wiederholung der gleichen Lage in kürzester Zeit handeln würde. Vollends einem so gewiegten Theatermann wie Wagner etwas derartiges zuzutrauen, erschien wohl unmöglich. So hatte man eben einzig die Wahl: Soll der Holländer vor Gott oder vor Senta ins Knie stürzen? Was war wichtiger? Man entschied sich, so man sich überhaupt Gedanken darüber machte, für das letztere, und so kniet denn der Holländer vor Senta.

Man tut gut, sich die Situation, in der das Knien heute auf der Bühne erfolgt, genau vorzustellen, um die Unbegreiflichkeit des Miß-

[1]) Wie in Bayreuth die Sache gehalten wird, ist mir nicht mehr in Erinnerung. Anton van Rooy, den ich letzthin einmal als Holländer sah, macht den Kniefall vor Gott wirklich als einziger von allen Holländer-Darstellern, die ich während der Zeit sah.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verständnisses ganz würdigen zu können. Denn es läßt sich wohl am Ende begreifen, daß die Wagnerschen Worte außerhalb des Zusammenhangs falsch gelesen werden, aber fast unbegreiflich scheint es, sie mißzuverstehen, wenn man die Situation klar vor Augen hat.

Der Holländer wendet sich nach dem Ausruf: „Allewiger" wieder an Senta. Blitzschnell kommt es über ihn, welcher entsetzlichen Gefahr sich Senta aussetzt, wenn sie ihm Treue schwören und diese nicht halten würde. Hier kommen wir denn auch an Stellen, wo wir dem späteren Interpreten Wagner kritisch gegenüberstehen müssen, und besonders aus diesem Grunde wird die Frage ausführlich behandelt. Denn an und für sich könnte dies in Kürze geschehen. Wagner faßt die Worte:

O, könntest das Geschick du ahnen,
dem dann mit mir du angehörst,
dich würd' es an das Opfer mahnen,
das du mir bringst, wenn Treu' du schwörst!
Es flöhe schaudernd deine Jugend
dem Loose, dem du sie willst weih'n,
nennst du des Weibes schönste Tugend,
nennst ew'ge Treue du nicht dein!

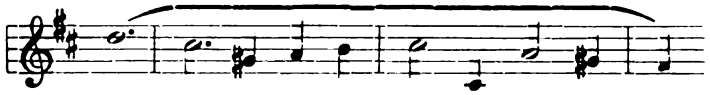
bei ihrer Interpretation derart auf, daß er den Holländer während dieser Worte eine Entwicklung durchmachen läßt. Dieser wird „ganz und gar wirklicher Mensch", wofür der Grund in der „leidenschaftlichen Abmahnung von der Teilnahme an seinem Schicksale" liegt, kurz, das Mitgefühl des Holländers erwacht mit Gewalt, er denkt nicht mehr an sein, sondern an das Schicksal Sentas, der Egoismus des Erlöstwerdens wird vollständig zurückgedrängt durch die Furcht vor dem Opfer, das dabei aufs Spiel gesetzt wird. Derart scharf betont, wie es von Wagner in den „Bemerkungen" geschieht, handelt es sich um ein ganz neues Moment, das in das Werk getragen wird, und das sich, wie wir an Hand der Musik sehen werden, nicht in ihm findet. Wagner deutet — mehr natürlich nicht — eine ganz neue Entwicklungsmöglichkeit des Holländer-Problems an, die in der Überwindung des Egoismus besteht. Das Problem würde sich dann so stellen: Der Holländer kann nur durch etwas erlöst werden, was sich bis dahin als eine Unmöglichkeit herausstellte. Über ihm scheint das Verhängnis zu ruhen, daß keine Frau ihm die Treue hält; er kennt das fürchterliche Schicksal dieser Frauen, ohne daß er es, in der Gier, endlich erlöst zu werden, in Erwägung zog; jetzt steht er wieder vor einer Frau, er denkt nun aber nicht mehr an sich zuerst, sondern an das Schicksal dieser Frau, stellt dieses also höher als das seinige, gelangt deshalb zu einer „leidenschaftlichen Abmahnung von der Teilnahme an seinem Schicksal", er will gleichsam nicht mehr erlöst sein, weil auch Senta in sein furchtbares Schicksal verflochten werden könnte, und hier, sage ich,

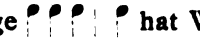
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beginnt eine neue Entwicklungsmöglichkeit des Werkes. Der Holländer könnte auch durch die in Wagners „Bemerkungen“ klar angedeutete Überwindung seiner selbst erlöst werden. Daß das Erlösungsproblem in dieser Art durchgeführt werden kann, zeigt ein prächtiges Werk unserer neueren Literatur: Hans Pfitzners „Der arme Heinrich“.

Findet sich aber, müssen wir fragen, in dem Werk selbst ein Anhaltspunkt für diese Auffassung, macht der Holländer, um den vorherigen Ausdruck zu verwenden, wirklich eine starke innere Entwicklung durch? Wir bezweifeln dies wohl, aber es gilt dies auch möglichst zu beweisen, wobei wir uns natürlich einzig an das Werk, an Wort und Musik zu halten haben.

Das in Frage stehende Agitato in h-moll zu den oben zitierten Worten des Holländers zerfällt in zwei Teile, die besonders durch die Musik auf das klarste zu erkennen sind. Der Vordersatz reicht bis: „nennst du des Weibes schönste Tugend“; der mit besonderem Nachdruck und mit ganz anderen Mitteln komponierte Nachsatz umfaßt die zwei letzten Verszeilen. So scharf die beiden Sätze miteinander zusammenhängen, ihre dramatischen Funktionen sind doch ganz verschieden. Der Vordersatz gibt, ganz entsprechend den Worten, eine Schilderung von Sentas vermutlichem Schicksal, das dem des Holländers vollständig gleicht: ewige Ruhelosigkeit. Das Orchester bringt zunächst die gleiche Musik, die wir aus der ersten Soloszene des Holländers, nämlich aus dem Abschnitt: „Wie oft in Meeres tiefsten Schlund“ kennen, und zwar so genau, daß es sich um nichts als um eine Transposition von c-moll nach h-moll handelt. Das ist auch vollständig richtig: Mit schärfster Prägnanz tritt dem Holländer sein eigenes Schicksal wieder vor die Augen, als er das der Senta, das mit dem seinigen identisch sein würde, entwirft. Mit Scharfsinn hat Wagner deshalb aus der Soloszene des Holländers jenes Stück ausgewählt, in dem dieser schildert, wie nichts seinen Untergang herbeiführen konnte und er sich selbst in das Meer stürzte. Auch die tiefmelancholische Phrase zu den Worten: „Doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!“, nämlich:



und selbst die verzweiflungsvollen Unisono-Schläge  hat Wagner für unseren Abschnitt hinübergenommen. Der Sinn ist leicht zu verstehen: ewige Verdammnis wäre Sentas Los.

Bei den Worten: „Es flöhe schaudernd“ komponiert Wagner wieder „frei“; einzig das dämonische, ruhelose Meeresmotiv, das wir in etwas anderer Gestalt schon in unserer ersten Untersuchung trafen, wird noch einige Takte lang beibehalten. Die Gesangspartie erhält hier eine außer-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ordentliche Steigerung; Wagner macht von dem uralten dramatischen Mittel der treibenden Sequenz — das große Musikdramatiker öfter, aber im ganzen doch sehr sparsam verwenden — Gebrauch, und das bedeutet auch hier etwas Besonderes:



Diese chromatisch in die Höhe getriebenen Laute sind Äußerungen der Angst, des Schauderns. Mit derartigen Angstrufen etwa würde Senta den Holländer fliehen, wenn sie wüßte, welches Schicksal ihr beim Treubruch bevorsteht. Diese Stelle ist die letzte Steigerung der vorangegangenen Schilderung von Sentas, mit dem des Holländers identischem Schicksal.

Die Stelle ist auch so intensiv, daß man sich fragen dürfte, ob der Holländer nicht in eine neue Entwicklung eintritt, derart, daß ihn wirklich die Angst um Sentas Schicksal packt, wie es Wagner in den „Bemerkungen" uns sagt. Die direkt vorangegangene Musik bot nichts direkt Neues; in aller Intensität trat dem Holländer sein eigenes Schicksal wieder vor die Augen, als er das der Senta entwarf, weshalb spezifische „Holländer"-Musik zur Verwendung kam, also eine eigentliche Steigerung nicht eintrat; hier aber tritt Sentas Schicksal in den Vordergrund, oder, wie man sich vielleicht ausdrücken kann: es werden die Schicksale des Holländers und der Senta gewissermaßen addiert, daher das Neue in der kompositorischen Fassung überhaupt, sowie die außerordentliche Steigerung im Ausdruck. Hier, bei dieser Stelle, sagen wir, ist die Möglichkeit gegeben, daß des Holländers Angst für Sentas Schicksal größer ist als seine Sehnsucht, erlöst zu werden. Dennoch kann diese Interpretation nur deshalb als eventuell möglich vorgebracht werden, weil Wagner selbst sie in seinen „Bemerkungen" vertritt; jedem anderen Interpreten wäre sie, wie mir scheint, kaum gestattet. Bleiben wir also zunächst bei unserem Resultat, daß beim Ende des Vordersatzes eine Steigerung erreicht ist, die tatsächlich als der bisherige Höhepunkt des Dramas aufzufassen ist, und dieses die Entwicklung einschlagen könnte, von der ausführlich die Rede war.

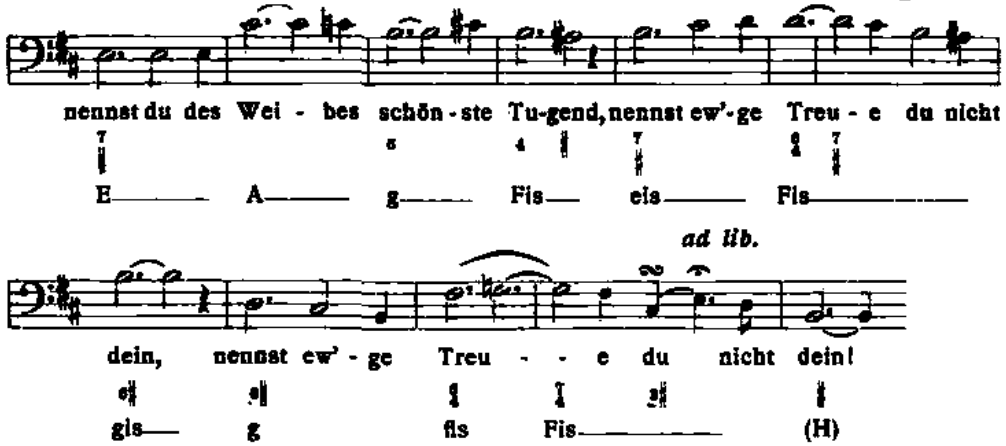
Ist dem so, dann muß der Nachsatz als notwendige Folge des Vordersatzes in dem Sinne dieses Vordersatzes fortfahren, er muß gewissermaßen die Lösung des Knotens bringen, wir müssen, anders ausgedrückt, über den Ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mütszustand des Holländers vollends ins klare kommen. Wagner hat in seinen „Bemerkungen" diese Lösung gebracht; er läßt den Holländer wie vernichtet vor Senta zusammensinken, wir dürfen beinahe von einer Situation wie in dem genannten Werk Pfitzners reden, als der arme Heinrich die Opferung der Agnes unterbricht. Wir erwarten von der Musik des Nachsatzes ein Hinsteuern auf diesen Augenblick, in dem sich nach Wagners Vorschrift das wie vernichtete Zusammensinken des Holländers zu vollziehen hat, wir erwarten eine Musik, die von höchster Leidenschaft erfüllt ist, einer Leidenschaft, die uns glaubhaft macht, daß der Holländer wie vernichtet zusammensinkt.

Davon findet sich nun aber in der Musik sozusagen nicht die Spur, was sich, falls man musikalischen Ausdruck mit Unbefangenheit zu untersuchen vermag, glücklicherweise unzweideutig beweisen läßt.

Der Nachsatz: „nennst ew'ge Treue" setzt musikalisch sofort ganz anders ein. Alle erregten Motive sind verschwunden, die Instrumente halten lange Töne aus, der gesangliche Ausdruck dominiert in einer Weise, die noch näher zu untersuchen ist. Zunächst sei wieder die Stelle angeführt:



Diese schönen, rein gesanglichen Phrasen haben, selbst wenn sie mit einer gewissen Leidenschaft gesungen würden, nicht das geringste Aufgeregte an sich. Ihr hauptsächlichstes Charakteristikum besteht in der scharfen Eindringlichkeit, die Wagner vor allem auch dadurch zu erreichen weiß, daß er das Orchester rein akkordisch behandelt, es also zurückdrängt, damit sich um so schärfer, deutlicher und „sichtbarer" auf diesem Untergrunde die Gesangsstimme erheben kann. Es ist dies ein altes Mittel der deutlichen Hervorhebung einzelner Worte, das Wagner — ein spezieller Fall soll noch angeführt werden — und vor ihm andere dramatische Komponisten sehr oft angewendet haben. Was Wagner mit dieser musikalischen Fassung der Worte ausdrücken wollte, ist auch unschwer zu sagen: in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihrer scharfen, aber durchaus gefaßten — daher die schöne Gesangslinie, die bei Leidenschaft und seelischer Zerrissenheit ausgeschlossen wäre — Eindringlichkeit liegt nichts anderes, als die scharf erhobene Warnung, kein Versprechen zu übernehmen, wenn man es nicht erfüllen kann. Der ganze Nachdruck eines „Wehe, wenn" liegt in dieser Musik, wie ja auch die Textworte nichts anderes aussagen. Man darf hier an eine hochwichtige Stelle in einem anderen Werk Wagners erinnern, die einigermaßen der unserigen gleicht, an das „Nie sollst du mich befragen" des Lohengrin. Die Situationen gleichen einander insofern, als Lohengrin wie der Holländer die Bedingungen nennen, von deren Erfüllung das Schicksal der beiden Frauen abhängig ist. Und weil es sich um scharf ausgeprägte Stellen handelt, so weist auch die musikalische Behandlung übereinstimmende Merkmale auf. In der ja viel berühmteren „Lohengrin"-Stelle fällt vor allem die überaus prägnante Fassung der Worte bei rein gesanglichem Ausdruck auf, und nicht nur dies: die Instrumente geben einzig akkordischen Untergrund, auf dem sich mit um so schärferer Deutlichkeit die Vokalstimme erheben kann. Das verbindende Moment der beiden Stellen liegt in der Aussprache der Bedingung. Senta wie Elsa müssen so genau wie möglich wissen, worum es sich handelt, wie die Bedingungen beschaffen sind, die sie eingehen wollen. Die beiden Männer können deshalb nicht deutlich genug reden, die Bedingungen nicht scharf genug präzisieren. Das ist in beiden Stellen geschehen, wenn auch die Worte im „Lohengrin" noch bedeutend prägnanter gesetzt sind, als im „Holländer". Das ist ganz natürlich, muß sogar so sein. Dort bilden die Worte die Kernfrage des Dramas insofern, als dieses auf die Verletzung von Lohengrins Bedingungen gegründet ist, hier aber wird die Bedingung erfüllt; dort direktes Verbot, hier Mahnung, Warnung. Hierauf beruhen teilweise die Unterschiede in der Prägnanz. In echten dramatischen Kunstwerken — und ein solches ist der „Fliegende Holländer" so gut wie die späteren Werke Wagners — stimmt zuletzt alles so genau wie in der Natur, wo alles seine Ursache hat.

Es ist aber, wegen des vielfach verfehlten Vortrages der Stelle, dennoch nötig, sie sich etwas genauer anzusehen. Die ersten Worte: „Nennst du des Weibes schönste Tugend" haben mit ihrer Chromatik einen etwas weichen, vielleicht sogar etwas wehmütigen Ausdruck, der wohl daraus zu erklären ist, daß den Holländer eben das Gefühl der Resignation beschleicht, als er von der bis dahin noch nie erfüllten Bedingung spricht. Aber schon die erste Fassung der Worte: „Nennst ew'ge Treue du nicht dein", die die Bedingung in konzentrierter Form enthalten, ist unnachsichtlich auf Deutlichkeit, auf schärfste Hervorhebung der Worte gerichtet; subjektive Anwandlungen, wie sie eben noch zu konstatieren waren, liegen ihr völlig fern. Mit Hochdruck wird das Entscheidungswort:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Treue" in aller Schärfe hervorgehoben. Wenn nun Wagner dieselben Worte in anderer Fassung wiederholt, so ist darin nicht etwa eine Opernuntugend zu erblicken, sondern vielmehr liegt darin schärfste dramatische Richtigkeit. Bei echten Dramatikern, vom großen Monteverdi an, hat eine Wiederholung gleicher Worte an wichtigen dramatischen Stellen immer die Bedeutung besonderen Nachdrucks, wie man ja auch im täglichen Leben etwas Wichtiges etwa durch zweimaliges Sprechen einschärft. Auch hier sei an das analoge Beispiel im „Lohengrin" erinnert, wo Wagner ganz gleich, nur noch viel nachdrücklicher verfährt. Die zweite Fassung weist indessen auch im „Holländer" eine in ihrer Art noch weit schärfere Prägnanz auf als die erste. Der Hochdruck, die Emphase von dieser ist hier zurückgedrängt — wie vorher das subjektive Moment —, der Holländer singt in vollster Deutlichkeit, ganz gleich wie Lohengrin, in der Mittellage der Stimme, was psychologisch tiefste Begründung hat. Auch Lohengrin kommt es nicht darauf an, durch Emphase zu wirken, sondern die Worte sollen bei prononciertester Fassung für sich wirken, und so meißelt er gleichsam die Worte wie mit ehernem Griffel in eine Tafel. Ganz ähnlich hier, wo man es ebenfalls mit einer geradezu gemeißelten musikalischen Phrase zu tun hat. Ein schärfstes Betonen, ähnlich einem starken Unterstreichen eines Wortes, liegt wieder auf dem Worte: „Treue"; die Note g ist ein kleiner Zug, den sich nicht jeder Komponist leisten kann. Auch die Verzierung, der Doppelschlag, sowie die Fermate auf „Du" sind nichts anderes als Mittel starker Hervorhebung. Wer in echten, d. h. echt angewendeten Mitteln der alten Oper wahre Ausdrucksmittel des musikalischen Vortrags erkennt, der sucht auch hier nicht etwa einen Rückfall in Opernuntugenden, sondern wahrsten musikalischem Ausdruck, d. h. eben Mittel, einzelne wichtige Worte in wirkungsvollster gesanglicher Weise hervorzuheben.

So läßt sich das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz genau bestimmen. Sentas Los ist mit dem furchtbaren Schicksal des Holländers identisch — Vordersatz —, wenn sie das Gelübde der Treue bricht — Nachsatz —. Das führt, wie wir sahen, die Musik mit größter Deutlichkeit aus, und es ist eigentlich unbegreiflich, wie Wagner in seinen Text und in seine Musik einen ganz neuen, fremden Gedanken tragen konnte, den der Überwältigung von Mitgefühl. Wohl fühlt der Holländer für Senta, die sofort auf ihn einen großen Eindruck gemacht hat; seine Liebe äußert sich auch sicherlich in einer gewissen „Abmahnung von der Teilnahme an seinem Schicksal" insofern, als die stärkste „Abmahnung" darin bestehen kann, daß jemand so deutlich als möglich das Geständnis macht, wie schwer — nach des Holländers bisherigen Erfahrungen sogar unmöglich — die zu erfüllenden Bedingungen sind. (Denn je schwerer Bedingungen zu erfüllen sind, um so weniger werde ich sie eingehen, be-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sonders wenn die Folgen der Nichterfüllung furchtbar sind; darin liegt also wirklich „Abmahnung".) Aber es ist ein großer Irrtum Wagners, wenn er nachträglich auseinandersetzt, daß der Holländer, indem er die Bedingungen „auseinandersetzt", von dem Mitgefühl für Senta derart hingerissen wird, daß er wie vernichtet zusammensinkt. In diesem Falle müßte die Musik völlig anders komponiert sein.

Es wird sich wohl als beweiskräftig herausgestellt haben, daß die Musik der „Bemerkung" Wagners widerspricht, und es soll auch nachher anzugeben versucht werden, wie die szenische Gestaltung dieser hochwichtigen Situation der Musik entsprechend zu erfolgen hat. Unsere Ausführungen über den wahren musikalischen Gehalt der Stelle mögen in folgendem Satze gipfeln: Mit höchster Deutlichkeit „ausgesprochene" Worte wie: „Nennst ew'ge Treue" können ganz unmöglich das Anzeichen stärkster seelischer Überwältigung sein, wie dies Wagner hier nachträglich — sinkt wie vernichtet zusammen — von der Stelle behauptet, sondern sie sind im Gegenteil das Anzeichen strenger Selbstkontrolle, der vollständigen Herrschaft über sich. Wagner konnte einzig deshalb seine Musik so gründlich mißverstehen, weil er ein ganz neues Moment in den Text trug, ohne sich klar bewußt zu werden, daß er dadurch seiner Musik widerspreche. Es ist ein Glück, daß Wagner die Musik nicht im Sinn seiner „Bemerkungen" geändert hat, wovon ihn sein guter Genius abhielt. Höher als seine nachträglichen „Bemerkungen" muß uns aber selbstverständlich das Kunstwerk gelten. Es wäre überhaupt ein Glück gewesen, wenn Wagner nicht zu einer Zeit, als er ihnen völlig entwachsen war, so viel über seine Werke geschrieben hätte. Denn nichts Schwereres und Mühseligeres, als einen Autor, der sein eigenes Werk erklärt, zu widerlegen.

Aber wir versprachen doch, Wagner gegen seine Interpreten der „Bemerkungen" in Schutz zu nehmen. Das ist auch jetzt noch vollständig unsere Absicht, die Frage läßt sich auch ziemlich rasch erledigen. Nötig ist nun allerdings, daß wir uns die Situation so scharf als möglich vorstellen, wie sie Wagner in seinen „Bemerkungen" aufgefaßt haben will. Den „späteren" Holländer ergreift also das allerstärkste Mitgefühl für Senta, leidenschaftlich mahnt er sie ab, an seinem Schicksal teilzunehmen, er wird von diesen Mitleidsgefühlen hingerissen, und im Augenblick der Überwältigung — wie vernichtet — fällt er, wie man auf den Theatern sehen kann, vor Senta auf die Knie.

Wo in aller Welt steht denn nun bei Wagner, daß der Holländer zu knien habe? Heißt denn „vor jemand zusammensinken" vor ihm knien? Hat Wagner nicht gerade einige Zeilen vorher, als er wirklich einen Kniefall wünschte, hierfür den unzweideutigen Ausdruck: „stürzt auf das Knie"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verwendet? Was bedeutet aber „zusammensinken“ und zwar gerade in dieser Situation? Den Holländer schaudert es in dem furchtbarsten Grade vor dem Schicksal Sentas, das er vor seinem inneren Auge sieht; wie vernichtet sinkt er zusammen; es wird ihm, wenn man so will, schwarz vor den Augen, die ganze Spannung seines Körpers geht verloren, die Knie sind schlaff, der Oberkörper stark nach vorn gebeugt, ebenso das Haupt, die Arme etwa halbhoch nach vorn gestreckt, in der Haltung „leidenschaftlicher Abmahnung“; der Holländer muß im wahrsten Sinne des Wortes erschüttert dastehen, so daß Senta — unter der man sich natürlich keine kleine, sondern eine kräftige, große nordische Gestalt vorzustellen hat — „wie ein Engel erhaben über ihm steht“. Gerade diese Worte, die wohl ganz besonders das sinnlose „Knien“ gezeitigt haben, zeigen noch im besonderen an, daß an „Knien“ nicht zu denken ist. Denn sie haben nur dann einen wirklichen Sinn, wenn das Wort „zusammensinken“ richtig verstanden wird. Würde der Holländer vor Senta wirklich knien, so wäre es doch absolut selbstverständlich, daß Senta über dem Holländer stände. Wozu also der Worte! Aber sie sind wichtig und sagen viel zur Sache, wenn sie ausdrücken helfen sollen, wie stark das Zusammensinken zu erfolgen hat. Und nun noch eins: der Ausdruck „sinkt wie vernichtet zusammen“ kommt in den „Bemerkungen“ nochmals vor (S. 163 der 3. Auflage, 9. Zeile) und bezieht sich auf eine Stelle der großen Soloszene des Holländers, nach den Worten: „Vergebne Hoffnung“. Niemandem ist es wohl bis dahin eingefallen, den Holländer an dieser Stelle knien zu lassen, man wüßte auch tatsächlich nicht vor wem, etwa vor der „vergebnen Hoffnung“? Aber der Kniefall vor Senta hat Schule gemacht wie selten etwas. Das Knien im „Holländer“ ist geradezu epidemisch geworden; einmal sah ich sogar — der Name des Theaters sei verschwiegen —, wie der Holländer selbst vor Daland kniet, als ihm dieser — Ende des zweiten Akts — seine Tochter offiziell gibt. Man trägt einen derart unmännlichen, direkt weibischen Zug in die Gestalt des Holländers hinein, daß einem das Werk wirklich leid tun kann.

Wir fragen noch, was ein wirkliches Knien vor Senta in dieser Szene eigentlich bedeuten kann. Wie das Knien an dieser Stelle ausgeführt wird, macht es den Eindruck einer Huldigung, einer Dankesäußerung, denn es kann keinem Sänger gelingen, die in Frage stehenden Worte in Wagners Vertonung stürmisch aufgeregt zu singen, so daß etwa der Holländer ungestüm sich vor Senta hinwerfen könnte. Das verbietet vor allem schon die Fermate auf „Du“. Widerspricht aber ein Knien, das szenisch nur als eine Huldigung oder als Dankesäußerung verstanden wird, nicht des schärfsten der von Wagner vorgeschriebenen Auffassung der Situation? Der wie vernichtet zusammensinkende Holländer kniet huldigend oder

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dankend vor Senta, die ihm — und das möge man doch immerhin ebenfalls bedenken — noch gar kein Versprechen, die auf des Holländers „leidenschaftliche Abmahnung" noch gar keine Antwort gegeben hat! Das Knien könnte unter einer einzigen Voraussetzung einen Sinn haben, nämlich wenn der Holländer sich stürmisch vor Senta hinwerfen und nicht nur das, wenn er ihre Knie flehend umfassen würde. Das würde dann bedeuten, daß der Holländer der „leidenschaftlichsten Abmahnung von der Teilnahme an seinem Geschick" auch szenisch Rechnung tragen, daß er gleichsam sagen würde: „Um Gottes willen, Senta, schwöre mir keine Treue, denn dies wäre dein Verderben." Es wären dies die letzten Konsequenzen aus Wagners Auffassung, vor denen wohl jeder zurückschrecken wird. Denn in diesem Falle haben Text und Musik überhaupt keinen Sinn mehr. Genug, Wagner ist falsch gelesen und interpretiert worden.[1])

Und nun gestatte man mir noch die Erörterung, wie im Anschluß an die bereits gegebene Interpretation der Stelle die szenische Darstellung etwa vorzunehmen wäre. Daß sie von der Wagnerschen stark abweicht, wird nach dem Gesagten nicht verwundern. Es ist selbstverständlich, daß das Verhältnis des Vorder- und Nachsatzes, die eine grundverschiedene musikalische Gestaltung aufweisen, im Spiel des Darstellers zum Ausdruck kommen muß. Den Vordersatz gebe man im Ausdruck etwa so, wie ihn Wagner verlangt, da es sich in erster Linie darum handelt, eine der Musik entsprechende leidenschaftliche Darstellung zu erzielen. Der Holländer kann hier sogar ganz gut mit den Armen einige Bewegungen machen, die als leidenschaftliches Abmahnen gedeutet werden können, da hier, wie wir sahen, einigermaßen Freiheit in der Auffassung herrscht. Der Nachdruck der ganzen Stelle liegt auf dem Nachsatz: „nennst du des Weibes schönste Tugend". Der Holländer vermeide allzunahe vor Senta zu stehen, im

[1]) Daß Wagners „Bemerkungen" noch von wenigen aufmerksamen Lesern wirklich studiert worden sind, davon möge ein unscheinbares, aber überaus verräterisches Druckfehlerchen Zeugnis ablegen, das sich, wie mir auf meine Anfrage hin die Herren Linnemann, die jetzigen Verleger der „Gesammelten Schriften und Dichtungen", freundlichst mitteilten, durch sämtliche vier Auflagen durchgeschleppt hat. Auf S. 166 der dritten Auflage, 13. Zeile von unten, findet sich der Druckfehler, daß statt a-moll h-moll steht (am Anfang der Szene zwischen dem Holländer und Senta zu den Worten: „Du könntest dich für ewig mir ergeben".) Wer ein einziges Mal die „Bemerkungen" an Hand der Partitur oder des Klavierauszugs durchgeht — und sonst hat eine Lektüre der „Bemerkungen" gar keinen rechten Sinn — wird diesen Druckfehler sofort entdecken. Er hat sich aber auch in die kleine Festschrift Hans v. Wolzogens „Richard Wagner über den ‚Fliegenden Holländer'" (Leipzig 1901), eingeschlichen. — Auch Wagners kleine Zitatänderung: „Allmächtiger" statt „Allewiger" dürfte man, so gleichgültig die Sache in diesem Fall ist, mit dem Text, wie er sich an allen anderen Stellen findet, wieder in Einklang bringen. Derartige Abweichungen finden sich wohl noch mehr.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gegenteil empfiehlt sich ein ordentlicher Spielraum zwischen beiden. Den Takt „nennst du des" benütze der Darsteller als Übergang zu dem szenischen Spiel des Nachsatzes, was durch die Musik motiviert ist, die nochmals das Meermotiv anklingen läßt. Bei der nun so durchaus veränderten Musik des Nachsatzes ändere der Holländer auch allmählich immer mehr den Ausdruck der Stimme und die Haltung des Körpers. In der etwas wehmütigen Phrase bis „Tugend" kann noch etwas von der Leidenschaft nachzittern, die dem Vordersatz sein Gepräge gab, bei der folgenden Phrase: „nennst ew'ge Treue" trete der Holländer einen Schritt auf Senta zu, da er nun das zu ihr sagt, worauf alles ankommt. Der Ausdruck muß, wenn auch erhoben, bereits einen ganz gefestigten Eindruck machen, denn aus dem Holländer redet jetzt gleichsam das Schicksal, das das seinige von der Treue eines Weibes abhängig machte. Der Größe der Situation hat sich der Darsteller vollbewußt zu sein. Er erhebe seine Gestalt zu voller Größe, ein Arm sei in die Höhe nach Senta hin gerichtet, um das Gewicht der Worte noch zu verstärken. Denn es handelt sich bei der ganzen Stelle um die allergrößte Ausdrucksmöglichkeit der Schicksalsworte, und zwar in dem Sinne, daß der Holländer das seiner Meinung nach völlig Unmögliche Senta mit gleichsam prophetischer Deutlichkeit und Darstellungskraft enthüllt. Der Holländer steht deshalb groß vor Senta, weil er die inhaltsschwersten Worte insofern mit einer Art großartiger Prophetie „verkündet", als er des festen Glaubens ist, Senta werde durch die Worte entweder zurückgeschreckt, oder auch sie werde ihm die Treue nicht halten können. Man darf annehmen, daß der Holländer sich den „zahllosen Opfern" nicht mit dieser großartigen Offenheit erklärt hat wie er es Senta gegenüber tut, die gleich von Anfang an einen großen Eindruck auf ihn gemacht und deren Wesen ihm in einem Augenblick „leidenschaftlichsten Feuers" den Ausruf „Allewiger, durch diese sei's!" entlockt hatte.

Bei der Wiederholung der Worte; „nennst ew'ge Treue" ergibt sich wegen der Mittellage der Stimme ein Reduzieren der Klangstärke von selbst; um so deutlicher müssen sich aber die Worte anhören. Der Holländer verstärke die Worte durch entsprechende Bewegungen; senkte er vielleicht bis dahin den Arm etwas, so arbeite er bei den letzten Noten mit aller Entschiedenheit darauf hin, daß der Eindruck erzielt wird, zwischen dem Holländer und Senta befinde sich eine unüberbrückbare Kluft. Erhaben, mit warnendem, prophetischem Ausdruck stehe der Holländer vor Senta, den Sinn der Schicksalsworte dahin erweiternd, als sagte er noch etwa: „Weißt du auch, was ewige Treue bedeutet? Da du auch wie die anderen Frauen bist, leiste mir den Treuschwur nie und nimmer! Ich warne dich davor!" Und so möge die letzte Phrase mit größtmöglichem Nachdruck gegeben werden, als erwartete der Holländer des bestimmtesten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß Senta, von der Schwere der Worte und dem Nachdruck, mit dem er sie gesprochen, zurückgeschreckt, vor ihm weichen werde. Die ganze Großartigkeit und Tragik, die in der Einsamkeit der Holländergestalt steckt, muß hier an dieser Stelle nochmals wie in einen Brennpunkt zusammengefaßt werden. Und jetzt geschieht das dem Holländer völlig Unerwartete, ihm ein Wunder Erscheinende. Senta hält seinen gewaltigen Blicken stand, sie zieht sich nicht, wie er erwartet, vor ihm zurück, sondern wie ein höheres Wesen steht sie vor ihm, den Blick fest auf ihn geheftet, und mit einfachem, reinem Ausdruck beginnt sie ihre schlichte Rede: „Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten." Und hier ist es das Orchester, das das Wunder — denn um ein solches handelt es sich für den Holländer — ausdrückt. Wagner umgibt Senta mit einem herrlichen Strahlenkranze in der lichtesten Tonart (H-dur), denn in den Holzbläsern fängt es von strahlenden Akkorden zu flimmern an; man kann an die Geigenakkorde in der „Matthäuspassion" denken, mit denen Bach die Lichtgestalt Jesu umgibt, um an einem anderen, allbekannten Beispiel zu zeigen, wie Musiker höhere Wesen charakterisieren, oder auch an die Gestalt des Lohengrin. Denn Senta erscheint in diesem Augenblick als höheres Wesen, ihr Antlitz und ihr ganzes Wesen erscheinen von übernatürlichem Glanze umflossen. Und jetzt, während Sentas Gesang, geschieht denn auch die Umwandlung des Holländers, die darin besteht, daß ihm der Glaube an die Frau und an seine Erlösung wieder zurückkehrt. Wie geblendet steht er, zunächst in der vorigen abwehrenden Haltung, vor Senta, denn ihre Worte erscheinen ihm zunächst als etwas Unfaßbares, da er von den seinigen eine ganz andere Wirkung erwartete. Er kann vielleicht einige Schritte rückwärts, wie halb taumelnd, machen, er muß sich zunächst in seinem ganzen Gefühlsleben wieder zurechtfinden, bis ihm der völlig unerwartete Glückswechsel vollständig bewußt wird. Ein Darsteller des Holländers hat hier eine bedeutende Aufgabe vor sich, die ihm aber nicht so schwer fallen dürfte, sobald er weiß, wie sie dem Sinn, der Idee nach zu lösen ist. Man wundere sich nicht darüber, daß dieser Umschwung im Wesen des Holländers erfolgt, als dieser selbst gar nicht zu singen hat. Derartiges ist gerade bei Wagner und überhaupt im Drama wie im Leben nichts Seltenes. Erinnert sei bei Wagner an ein Gegenbeispiel, an den „Tannhäuser" des zweiten Aktes, wo der Umschwung ebenfalls während der Rede Elisabeths erfolgt.

Wenn hier einige direkte Anweisungen für die szenische Darstellung gegeben wurden, so möge man mich nicht mißverstehen. Das, wie wir früher sahen, auch von Wagner geübte und gewissermaßen von ihm gefundene System, die szenische Darstellung selbst in subtilsten Einzelheiten im Anschluß an seine Musik zu gestalten, liegt mir vollständig fern; die erste

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Untersuchung hatte ja auch den Zweck, das Mißliche und Unmögliche dieses Systems möglichst scharf zu beleuchten. Seine Schattenseiten liegen auch noch darin, daß die Beobachtung peinlich genauer Vorschriften dem Darsteller die ganze Freiheit und Entwicklung der Individualität raubt, und als Folge davon eine „lähmende Steifheit" entsteht, wie Wagner selbst sagen muß. Die von mir gegebenen „Regie"-Bemerkungen sind ganz anderer Art; sie wollen nicht Einzelheiten in direktester Übereinstimmung mit der Musik ausführen, sondern einzig Vorschläge bringen, wie im Anschluß an die möglichst scharfe Erkenntnis der Situation, des Textes und der Musik das szenische Spiel etwa vorgenommen werden könnte. Ein selbständiger Darsteller wird viel mehr zur Sache tun können, als von mir angedeutet worden ist, er wird im einzelnen ganz frei gestalten, denn diese freie Tätigkeit des Darstellers soll nicht unterbunden werden. Woran es mir lag, und worauf auch sonst das größte Gewicht gelegt werden muß, ist die möglichst scharfe Erkenntnis des Zusammenhangs, der Situation im Sinne des Kunstwerks. In diesen Fragen muß System und möglichste Konsequenz herrschen, es darf nicht „gefackelt" werden, sondern man hat so gründlich und so eindeutig wie möglich vorzugehen, selbst wenn dem Autor, der nachträglich völlig irreführende Interpretationen in die Welt sendet, entgegengetreten werden muß. Ein fast unentwirrbarer Knäuel von Mißverständnissen entsteht aber, wenn der falsch interpretierende Autor zu allem hin auch falsch interpretiert wird. Da bleibt dann von den ursprünglichen Absichten des Kunstwerks so gut wie gar nichts übrig; was wir sehen, ist sinnloseste Entstellung, zu der — und das ist eben das Tragikomische — der Autor selbst die Hand reichte. Man stößt etwa den Seufzer aus: „Hätte doch Wagner nur seine Werke und nichts oder doch recht wenig über sie geschrieben! Oder wären wir doch wenigstens so weit, daß seine Schriften nicht als Evangelium angesehen würden, und gäbe es eine Partei, die ihnen mit Kritik gegenüberstehen könnte!"[1]) Man wird diese Worte hoffent-

[1]) Diese Auffassung, die heute nicht mehr so ganz vereinzelt dasteht (vgl. z. B. die Bemerkungen „Allerlei Hirngespinste" von Erich Band. Zweites Januarheft der „Musik", S. 86), habe ich schon vor einer Reihe von Jahren vertreten, besonders in den „Jahresberichten für neuere Deutsche Literaturgeschichte" (Jahrgang 1903, erschienen Anfang 1906). Da es mir immerhin ein wenig daran liegt, mich darüber auszuweisen, und die „Jahresberichte" kaum in Musikerkreise kommen dürften, so seien einige Sätze aus dem Abschnitt über Wagner zitiert: „Wagner hat sich und seine einzelnen Werke mit einem solchen Wall von Schriften, Briefen usw. umgeben, hat sich selbst und sein Kunstwerk so vielfach zu erklären gesucht (denn es ist wichtig zu wissen, daß sich Wagner selbst ein Rätsel war), daß, wer sich gerade mit diesen befaßt, ... auf Schritt und Tritt von Wagner selbst wieder beeinflußt und dazu gedrängt wird, Wagner in diesem seinem eigenen Geiste zu erklären. Man könnte sich den Fall denken, daß außer den Werken Wagners sich nichts erhalten habe, daß alle

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich nicht dahin deuten, daß ich den Wert der Wagnerschen Schriften verkennen oder ihn verkleinern möchte. Jeder, der sich mit ihnen ernstlich beschäftigte, verdankt ihnen viel und steht deshalb im Verhältnis des Schuldners zu ihnen. Das darf aber nicht hindern, daß wir ihnen mit Kritik gegenüberstehen, und dies vor allem dann, wenn das Kunstwerk unter des Autors Erklärungen leidet. Die Devise der modernen Wagner-Betrachtung muß dann und wann heißen: Für das Kunstwerk, wider den Meister.

Schriften nicht vorhanden wären und wir infolgedessen gezwungen wären, diese Werke ganz aus sich selbst, ganz selbständig zu erklären, wie wir dies ja bei vielen Meisterwerken früherer Jahrhunderte tun müssen. Die Wirkung wäre ein viel flotterer, freierer Meinungsaustausch, der jedenfalls sehr interessante Resultate von bedeutendem Werte erzielen könnte. Die Wagner-Schriftsteller haben aber nichts Eiligeres zu tun, als bei irgendeiner Frage Wagner selbst zu konsultieren, wodurch sie sich dann natürlich von Anfang an binden und schwere Mühe haben, selbst wenn sie wollen, sich zur Selbständigkeit durchzuringen. Sie sind gewissermaßen durch Wagners Wort gebunden, wie es Wotan durch seine Verträge war. ‚Siegfried'-Schriften täten uns geradezu not, Schriften, die von Wagners spezifischen Anschauungen abstrahieren, dabei aber versuchen, auf realem Grund und Boden Lösungen zu finden" usw.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER OKTAVEN- UND QUINTEN-PARALLELEN

AUS MEINER HARMONIELEHRE[1])

von Arnold Schönberg-Wien



Während die ältere Theorie Seiten- und Gegenbewegung bedingungslos gestattete, verbot sie die parallele Bewegung in einigen Fällen bedingungsweise, in anderen sogar absolut. Es sind dies jene Fälle, die unter dem Namen Oktavenparallelen und Quintenparallelen bekannt sind.

Die betreffenden Gesetze lauten in ihrer präzisesten Fassung:

Wenn zwei Stimmen aus einem Oktavenverhältnis in paralleler Bewegung in ein anderes Oktavenverhältnis oder aus einem Quintenverhältnis parallel in ein anderes Quintenverhältnis übergehen, so entstehen Oktavenparallelen resp. Quintenparallelen.

Eine noch strengere Fassung dieser Regel heißt:

Die parallele Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz (Oktav und Quint) ist verboten.

Diese Fassung verbietet auch das, was man verdeckte Oktaven und verdeckte Quinten nennt, und könnte auch so formuliert werden:

Wenn sich zwei Stimmen aus irgendeinem Zusammenklangsverhältnis (also auch aus dem der Quint oder Oktav) in paralleler Bewegung in einer Oktav oder Quint zusammenfinden, entstehen offene oder verdeckte Quinten- oder Oktavenparallelen.

Während offene Oktaven- oder Quintenparallelen unbedingt verboten waren, hat man gewisse verdeckte gestattet. Vor allem diejenigen, die man nicht vermeiden konnte (Not kennt kein Gebot!). Das sind von den Oktaven diejenigen, die sich beispielsweise bei der Verbindung der fünften mit der ersten Stufe fast immer herausstellen. Man setzte daher Ausnahmen fest und sagte: Verdeckte Oktaven oder Quinten sind dann bedingungsweise zulässig, wenn sie dadurch weniger auffallen, daß sie zwischen zwei Mittelstimmen oder wenigstens zwischen einer Mittelstimme und einer Außenstimme stattfinden. Und: verdeckte Oktaven sind dann besser, wenn die eine der beiden Stimmen einen Sekundenschritt und die andere einen Quinten- oder Quartensprung macht. Oder: am „unbedenklichsten" ist

[1]) Mit Bewilligung der „Universal Edition", Wien, in deren Verlag das Werk demnächst erscheinen soll.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es, wenn es die obere der beiden ist, die den Sekundenschritt macht, etwa vom siebenten zum achten oder vom dritten zum vierten Ton. Dann sprach man von „Hornquinten“ u. dgl. m.

Begründet wurden diese Gebote damit, daß man behauptete, die Selbständigkeit der Stimmen werde durch solches Parallelgehen aufgehoben. Das war die intelligentere Form. Die andere behauptet einfach, derartige Folgen klängen schlecht. Zwischen beiden vermittelte eine dritte durch den Satz, sie klängen schlecht, weil die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben werde. Es ist nun vielleicht nicht unrichtig, daß bei Oktavenparallelen in dem einen Augenblick der Fortschreitung die Selbständigkeit der Stimmen scheinbar verloren geht. Bei Quintenparallelen ist das schon etwas schwerer einzusehen. Aber die Behauptung, sie klängen schlecht, oder gar, sie klängen schlecht, weil die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben wird, ist absolut falsch. Denn, Oktavenparallelen verwendet man als Verdopplung, manchmal auch zur Verstärkung, hauptsächlich aber wegen des Klanges. Natürlich wegen des guten Klanges, denn wegen des schlechteren Klanges hätte doch niemand Oktavenparallelen geschrieben. Und die Mixtur auf der Orgel setzt zu jeder Stimme nicht bloß gleichzeitig mitklingende Oktaven, sondern auch gleichzeitig mitklingende Quinten dazu. Wegen des stärkeren Klanges; aber der stärkere Klang ist doch, da es sich um Kunstschönheit handelt, auch der schöne Klang. Also, daß Quinten- und Oktavenparallelen an sich schlecht klingen, ist eine vollständig unhaltbare Behauptung. Erübrigt die andere, daß sie die Selbständigkeit der Stimmen aufhöben. Gewiß, wenn zwei Stimmen dasselbe singen, sind sie nicht absolut selbständig. Wenn sie annähernd dasselbe singen, nämlich Oktaven (was ja doch nicht ganz dasselbe ist), so singen sie zwar inhaltlich dasselbe, aber klanglich etwas anderes. Singen zwei Stimmen nun längere Zeit hindurch ununterbrochen im Einklang oder in der Oktav (wobei immerhin auch im Fall des Einklangs noch die Frage der Klangmischung, zu der jede Stimme in durchaus selbständiger Weise beiträgt, zu berücksichtigen wäre), dann könnte man von einer relativen Unselbständigkeit des Inhalts sprechen. Singen aber zwei Stimmen etwas inhaltlich durchaus verschiedenes und treffen sich nur in einem oder einigen wenigen ausnahmsweisen Momenten sozusagen auf demselben Geleise, so ist es immerhin möglich, zu behaupten, in solchen Momenten sei ihre Selbständigkeit bis zu einem gewissen Grade vermindert. Aber daß sie darum wirklich unselbständig geworden seien, ist wohl eine pedantische Übertreibung, die übersieht, daß sie inhaltlich die ganze Zeit über voneinander unabhängig waren, mit Ausnahme dieser wenigen Momente, die aber wahrscheinlich die deutliche Unterscheidung der hauptsächlichen Verschiedenheit des Inhalts nicht tangieren; und übersieht, daß sie sich in allen Momenten klanglich von-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einander unterschieden haben. Also von einer absoluten Aufhebung der Selbständigkeit könnte auch hier kaum gesprochen werden. Mit mehr Recht aber von etwas Anderem, nämlich von etwas, das sich aus einer kunsthandwerklichen Überlegung ergibt. Ich habe für die Ausführung meines Stückes drei, vier oder fünf Stimmen gewählt. Das heißt, ich habe gefunden, so und so viel Stimmen sind nötig. Mit weniger könnte ich nicht alles darstellen, mehr könnte ich kaum beschäftigen. Eine solche Überlegung sollte der Wahl der Stimmenzahl vorhergehen, und die Entscheidung sollte sich in jedem Moment meines Stückes als richtig erweisen. Es sollte also wirklich jede Stimme in jedem Moment etwas zu tun haben, was nur sie allein tut. Ist nun in einem dünnen harmonischen Satz die Aufgabe: von d nach e zu gehen, durch eine Stimme schon erfüllt, so ist es, wenn das wirklich ausschließlich die Aufgabe war: von d nach e zu gehen, überflüssig, also schlecht, daß auch eine andere Stimme von d nach e geht. Weiß ich mit dieser Stimme nichts anderes anzufangen, dann soll sie pausieren. Aber, daß ich mit ihr nichts anderes anzufangen weiß, ist im allgemeinen ein Zeichen einer nicht hervorragenden Geschicklichkeit. Ich muß mich also bemühen, mit ihr etwas anderes anzufangen. Ist aber nicht die Darstellung des Schrittes d—e, zu deren Ausführung tatsächlich eine Stimme genügt, die Hauptaufgabe, sondern die Erzielung eines Oktavenklangs zweier Stimmen, die d und e verbinden, dann könnten ja derartige Oktavenparallelen ruhig stehen. Da also Oktavenparallelen weder schlecht klingen, noch die Selbständigkeit der Stimmen absolut aufheben, ist es ein Unsinn, sie mit dem Pathos des dazu berufenen Schönheitsapostels aus der Kunst hinauszuweisen. Eine Behandlung, die sie sich nie ganz gefallen ließen, indem sie immer wieder in den Meisterwerken auftauchten.

Aber in unseren rein der harmonischen Betrachtung gewidmeten Übungen kann natürlicherweise die Aufgabe einer Verdopplung aus klanglichen Gründen nie gestellt werden. Deshalb werden wir Oktavenparallelen durchaus vermeiden. Aber auch aus dem Grund, der schon früher angedeutet wurde und der auch über die Frage, ob wir Quintenparallelen schreiben sollen, in dem gleichen, verneinenden Sinn entscheiden wird. Da nämlich ungefähr bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Quinten- und Oktavenparallelen fast durchaus vermieden wurden und ihre Verwendung auch seither noch relativ selten ist, würden Lösungen von Aufgaben, die dieses Gebot übertreten, stillos wirken; und der Schüler kennt auch nicht die harmonischen Mittel, die jenen zur Verfügung stehen, die sich über diese Verbote hinwegsetzen; er brächte dann Gebilde hervor, bei denen die Inkongruenz der Mittel störend wirken müßte. Und wenn auch die Lehre darauf verzichten muß, die Hervor-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bringung des Besten zwingend zu veranlassen, da das nicht gelehrt werden kann, sondern angeboren ist, da also die Lehre sich damit begnügen muß, im allgemeinen Dinge von einer mittleren Güte und Wahrscheinlichkeit zu vermitteln, soll sie den Schüler davon abhalten, Dinge zu unternehmen, die immerhin fragwürdig sein könnten.

Etwas mehr Schwierigkeiten hat den Theoretikern die Begründung des Quintenverbotes gemacht. Desto leichter ist es zu widerlegen. Behauptet wurde: Parallele Quintenfortschreitungen klingen schlecht, oder, da die Quint Oberton, ist sie gleichsam nur Schatten des Grundtons, wenn sie sich mit diesem parallel weiterbewegt. Soll sie selbständig auffallen, so müßte sie sich anders bewegen als der Grundton u. dgl. mehr. Merkwürdigerweise waren Quartenfortschreitungen nur bedingungsweise verboten, obwohl sie ja dem harmonischen Inhalt nach ganz dasselbe sind. Von schlechtem Klang, der abhängt von dem Inhalt dessen, was in Quintenfortschreitungen geschieht, nämlich des parallelen Fortschreitens eines Grundtons mit einer Quint, ob sie nun als Quarten oder als Quinten liegen, kann also nicht die Rede sein. Und wenn die Regel von Quartenfortschreitungen behauptet, sie klängen gut, wenn sie durch eine tieferliegende Terz gedeckt sind, so ist nicht einzusehen, warum nicht auch Quintenfortschreitungen durch eine solche tieferliegende Terz zu decken sind, da ja, wie gesagt, harmonisch-inhaltlich kein Unterschied ist. Bleibt also bloß die parallele Bewegung. Parallele Bewegung aber klingt nicht schlecht, denn parallele Terzen und parallele Sexten klingen gut. Also speziell die parallele Bewegung in Quinten sollte unbedingt schlecht klingen, während alle anderen parallelen Bewegungen mindestens bedingungsweise gut klingen? Oktavenparallelen beispielsweise, die das Extrem nach der einen Seite darstellen, nämlich die gänzliche Aufhebung der Selbständigkeit der Stimmen (inhaltlich) und das Fortschreiten in der vollkommensten Konsonanz (klanglich), werden doch wenigstens bedingungsweise als Verdopplungen des guten Klanges wegen zugelassen. Und Terzen- und Sextenparallelen, die ja inhaltlich auch die Stimmen unselbständig machen, klanglich aber das Fortschreiten in einer noch weniger vollkommenen Konsonanz, als es die Quint ist, darstellen, sind ebenfalls gestattet! Es kann also weder gesagt werden, daß das Fortschreiten nur in der vollkommensten Konsonanz gestattet ist, denn die Terzen sind unvollkommener als die Quinten; und es kann auch nicht gesagt werden, daß die Parallelen nur in unvollkommenen Konsonanzen zugelassen sind, denn die Oktaven sind die vollkommensten Konsonanzen. Und alle Gründe, die man gegen Quintenfortschreitungen anführt, treffen entweder bei den Oktavenfortschreitungen oder bei den Terzenfortschreitungen auch zu. Es muß also andere Gründe haben.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich will versuchen, einen Gesichtspunkt zu zeigen, der, wie mir scheint, diese Frage auf eine ziemlich einfache Weise löst.

Man stelle sich vor, wie die Mehrstimmigkeit sich entwickelt haben könnte. Den ersten Anstoß mag das Bedürfnis gegeben haben, an dem Lied, das sonst ein Einzelner singt, mitwirkend teilzunehmen. Zwei oder mehrere singen dieselbe Melodie. Sollten ganz gleiche Stimmen miteinander singen, also beispielsweise lauter tiefe Männerstimmen, so ist es ziemlich selbstverständlich, daß sie als rein gesungen nur den Gesang im Einklang, im gleichen Ton, in der vollkommensten Konsonanz empfinden konnten. Traten Frauenstimmen dazu und lag die Melodie weder sehr hoch, noch sehr tief, so ergab sich die zweite Möglichkeit: in der zweiten vollkommenen Konsonanz zu singen: in Oktaven. Lag nun aber die Melodie so, daß sie für die hohen Frauen- und Männerstimmen zu tief, oder für die tiefen Frauen- und Männerstimmen zu hoch reichte, dann entstand das Bedürfnis, für diese Stimmen etwas anderes zu finden. Solange die eigentliche Mehrstimmigkeit nicht erfunden war (wenn man das Oktavensingen nicht schon als relative Mehrstimmigkeit ansehen will), blieb wohl nichts anderes übrig, als die gleiche Melodie von irgendeinem andern konsonanten Ton aus zu singen. Da der Einklang und die Oktav bereits verwendet waren, mußte das Ohr mit Notwendigkeit die nächstvollkommene Konsonanz wählen: die Quint. Und so entstand das Quintenorganum, oder was in diesem Falle dasselbe ist, das Quartenorganum. Daß man erst viel später darauf gekommen ist, die Terz zu dem gleichen Zweck heranzuziehen, ja daß die Terz in einer noch viel späteren Zeit sich noch nicht die Anerkennung als Konsonanz errungen hatte, beweist die Richtigkeit der in diesem Buch wiederholt erwähnten Hypothese: daß die Dissonanzen nur graduell verschieden sind von den Konsonanzen; daß sie nichts anderes sind als entfernter liegende Konsonanzen, deren Analyse dem Ohr wegen ihrer Entfernung mehr Schwierigkeiten macht; die aber, wenn die Analyse sie einmal näher gebracht hat, Chance haben, ebenso Konsonanzen zu werden, wie die näherliegenden Obertöne. (Nebenbei, daß man die Sept des Dominant-Septakkordes sehr bald ohne Vorbereitung zu bringen erlaubte, ist ja auch ein Argument für diese Anschauung.) Es zeigt sich also, daß das Ohr in dem Bestreben, Nachahmungen des natürlichen Wohlklanges herzustellen, auf dem richtigen Weg gewesen ist, indem es diese Entwicklung gegangen ist: Einklang, Oktav, Quint. Und es zeigt sich, daß man in Quinten aus demselben Grund gesungen hat, wie in Oktaven: wegen des Wohlklangs. Und es zeigt sich ferner einer jener eigentümlichen Zufälle, die den Geheimnissen der Akustik so oft ein kabbalistisches Aussehen geben, daß nämlich das Singen in Quinten, resp. Quarten vollständig den Bedürfnissen der menschlichen Stimme entsprochen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat. Denn der Tenor steht vom Baß durchschnittlich eine Quint ab, der Alt vom Tenor ungefähr eine Quart bis Quint und der Sopran vom Alt ebenfalls eine Quint. Man sieht also, es ist eine Lösung echt künstlerischer Art, die hier instinktiv gefunden ward: Zwei Fliegen auf einen Schlag.

Ich stelle mir nun die weitere Entwicklung so vor: Bald nach der Anerkennung der Terz als Konsonanz dürfte man die Möglichkeit der Gegen- und Seitenbewegung gefunden haben. Abgesehen von den Einklangs-, Oktaven- und Quintenparallelen, gab es also die Möglichkeit der Terzenparallelen und wahrscheinlich auch bald nachher, wie gesagt, die Möglichkeit der Gegen- und Seitenbewegung, also eine ungeheure Bereicherung der Mittel. Es scheint mir da nun folgender Gedankengang, der nur zu sehr in der Natur des Menschen begründet ist, eine psychologische Erklärung der Frage zu geben.

Das Singen in Oktaven und Quinten hat zweifellos in durchaus natürlicher Weise den Geschmack befriedigt; es entsprach der Natur des Klanges und der Natur des Menschen, also war es schön. Aber die Möglichkeit, zu den Oktaven und Quinten auch noch Terzen dazuzusetzen und die Gegen- und Seitenbewegung zu verwenden, dürfte einen Taumel hervorgerufen haben, der alles, was früher war, für schlecht halten ließ, obwohl es bloß veraltet war; einen Taumel, wie wir ihn ja ähnlich — nicht nur in der Kunst — bei jedem großen Fortschritt beobachten können. Der die Dankbarkeit für die Vorarbeiten der Vorgänger so weit vergißt, daß er sie haßt und nicht bedenkt, daß der Fortschritt gar nicht möglich wäre ohne sie; selbst wenn die voll von Irrtümern gewesen wären. Und die Verachtung des Veralteten ist ebenso groß, wie sie unberechtigt ist. Wo sie richtig Maß hält, wird sie sagen: ich selbst möchte nichts Veraltetes tun, weil ich die Vorteile des Neuen kenne, und weil es unzeitgemäß wäre; unzeitgemäß in einem Sinn, in dem man nie unzeitgemäß sein soll: nach rückwärts! Es ist also berechtigt, jemanden zu verhöhnen, der heute „gegen dem“ schreibt, aber man sollte wissen, daß „gegen“ früher tatsächlich mit dem dritten und mit dem vierten Fall verwendet wurde, also „gegen dem“ nicht falsch ist, sondern nur veraltet. Und Schaunard hatte Recht, als er des Bohèmegenossen Barbenuché's Stil einzig und allein durch das Wort „hinfüro“ charakterisierte, das in Barbenuché's Roman öfters vorkomme. Ich meine nun, derartige Beobachtungen der menschlichen Natur des Künstlers sind zur Beurteilung der Entwickelung der Kunst sicher ebenso maßgebend, wie die Physik. Man muß bedenken, daß die Kunst ebenso den Weg der Natur der Töne, wie den der Natur des Menschen gegangen ist; daß sie ein Ausgleich ist zwischen diesen beiden Faktoren, Anpassungsversuche des einen an den anderen. Und da der Ton, das unbe-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lebte Material, sich nicht anpaßt, sollten wir es tun, bequemen uns aber manchesmal nur schwer dazu. Überschätzen daher oft, wenn wir's getan haben, unsere Leistung und unterschätzen diejenigen, die den vorherigen, vielleicht ebenso großen und ebenso schwierigen Schritt getan haben.

So wird es wohl auch hier gewesen sein. Gesellt sich der Freude über die Errungenschaft der Zwang der Zunft, so kann das Kind dieser Ehe nur die Orthodoxie sein. Die Orthodoxie, die es nicht mehr notwendig hat, durchzusetzen, was neu errungen, findet ihre Aufgabe darin, es durch Übertreibung festzuhalten. Denkt zwar alles aus, was ihre Voraussetzungen ergeben; aber durch ihre Übertreibung führt sie nicht nur zu Irrtümern, sondern errichtet auch ein Bollwerk gegen jede neue Errungenschaft. Und so kann man sich wohl vorstellen, wie aus den Sätzen: „Es ist nicht mehr notwendig, bloß in Oktaven und Quinten zu komponieren", „man kann zu Oktaven und Quinten auch Terzen dazu setzen", „man kann statt der parallelen Bewegung auch die Gegen- oder Seitenbewegung verwenden", die Sätze wurden: „Es ist schlecht, in Oktaven und Quinten zu komponieren", „man muß zur Oktav und Quint die Terz dazu setzen", „Gegen- und Seitenbewegung sind besser als parallele Bewegung". Bedenkt man nun, daß solche Überlegungen als Regeln gegeben und hingenommen wurden, als Regeln, deren Übertretung mit dem Interdikt belegt war, so begreift man, daß leicht der Ursprung vergessen werden konnte. Daß man es leicht vergessen konnte, daß Oktaven und Quinten nicht an sich schlecht, sondern im Gegenteil an sich gut waren; daß man sie nur für veraltet gefunden hatte, für primitiv, für relativ kunstlos. Daß aber kein physikalischer oder ästhetischer Grund vorlag, sich ihrer nicht gelegentlich wieder zu bedienen. Und bedenkt man nun, daß diese Regeln in der Form des „Du darfst nicht..." Jahrhunderte hindurch weiter verbreitet wurden, so wird es klar, daß das Ohr den einmal schon gefundenen Wohlklang vergaß und seine Verwendung Anstoß erregte, durch das Befremdende, das Neues immer an sich hat. Ich meine: da das Fortschreiten in parallelen Oktaven und Quinten durch Jahrhunderte nicht geübt wurde, war das Ohr darauf eingestellt, das gelegentliche Vorkommen solcher Verbindungen für neu, für befremdend zu halten; während das Umgekehrte wahr ist. Es war alt, aber nur vergessen. Und so ist es kein Beweis gegen die hier mitgeteilte Anschauung, wenn ein Musiker sagt: „Ja ich bemerke aber doch diese Quinten, sie fallen mir auf, und ich finde, sie klingen unangenehm"; denn das Neue fällt eben immer auf, und man findet, daß es unangenehm klingt, obwohl es nicht so ist.

Und nun gar die verdeckten Oktaven und Quinten. Die erklären sich ganz einfach aus der Orthodoxie: um nur ja keine offenen Oktaven und Quinten zu schreiben, vermied man den parallelen Schritt in diese

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vollkommenen Konsonanzen überhaupt. Jeder Versuch, verdeckte Parallelen anders zu rechtfertigen, ist hinfällig. Nicht bloß aus dem Grunde, weil selbst die offenen nicht schlecht klingen, sondern vor allem deshalb, weil dieses Gesetz überhaupt nur ein Scheinleben in den Lehrbüchern geführt hat, in der Praxis aber, das heißt in den Meisterwerken, fast nur übertreten wurde.

Wie soll sich nun der Schüler zu dieser Frage stellen? Ich will mich diesmal etwas ausführlicher damit befassen, weil ich die Absicht habe, später auf diese allgemeine Erörterung, ohne sie jedesmal wieder auszuführen, bloß hinzuweisen. Man könnte die Frage aufwerfen: wenn also Oktaven- und Quintenparallelen nicht schlecht sind, warum soll sie dann der Schüler nicht schreiben dürfen? Meine Antwort ist diese: der Schüler wird sie schreiben dürfen, aber erst in einem späteren Stadium. Die Lehre soll durch die Entwickelung führen. Täte sie das nicht und gäbe unbegründet Endresultate in Form von Regeln, so könnte die Petrifizierung der ihrer Wurzeln beraubten Erkenntnisresultate zu Irrtümern führen, ähnlich denen, die ich eben entlarvt habe. Und wie sie durch ihre zu feste Formulierung die Weiterentwickelung zu beengen imstande ist, störte sie auch den Rückblick in die Vergangenheit und machte vieles unverständlich, was einmal lebendig war. Ich bin aus einem ähnlichen Grund eigentlich kein Freund der neuen Orthographie, obwohl ich den praktischen Vorteil der Kürze sehr wohl einsehe und sehr wohl begreife, daß das Bestreben, durch die Schrift nur das auszudrücken, was wirklich klingt, einigermaßen berechtigt ist. Aber ich finde es doch bedenklich, jene Zeichen, die oft Rudimente ehemaliger Silben darstellen, so schonungslos auszumerzen. Es geht dadurch oft die Möglichkeit verloren, sich des Wurzelwortes zu besinnen, wenn man der wahren, der ursprünglichen Bedeutung eines Ausdrucks nachgehen will; und es entsteht die Gefahr, daß unsere Schrift zu arm wird an solchen Anhaltspunkten, die jedem Wegweiser zum Ursprung sein könnten; schließlich werden ihn nur mehr die Historiker wissen, und dann wird er aus dem lebendigen Bewußtsein aller entschwunden sein. Ginge die Harmonielehre ähnlich rücksichtslos vor, so blieben uns viele Stimmführungsprobleme in den älteren Meisterwerken unverständlich. Und noch Eins. Bei der so oft notwendigen Bearbeitung älterer Meisterwerke, deren Harmonie nur durch bezifferte Bässe ausgedrückt ist, und die wir uns desto näher bringen, je stilechter die Wiederherstellung ist, müßte die Anwendung unangemessener Stimmführungsmittel unbedingt zu einer Inkongruenz zwischen Inhalt und Ausführungsform führen, die feine Sinne beleidigte. Eine solche Inkongruenz entstünde auch, wenn der Schüler seine Aufgaben ohne Berücksichtigung dieser Verbote lösen wollte. Allerdings, wenn Einer eine Harmonielehre

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

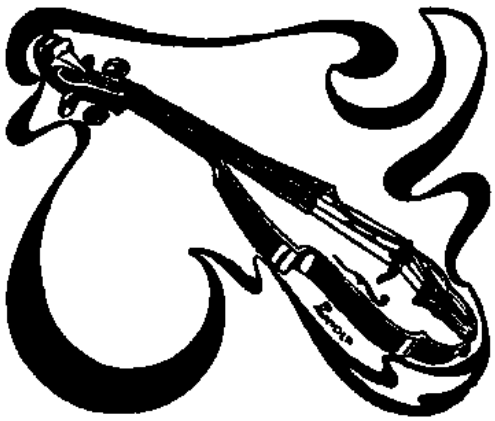
verfaßte, die nur dem harmonischen Geschmack von uns Allermodernsten Ausdruck gäbe, als erlaubt hinsetzte, was wir tun, als verboten, was wir unterlassen; dann könnten ja alle diese Betrachtungen entfallen. Wir sind ja heute schon so weit, zwischen Konsonanzen und Dissonanzen keinen Unterschied mehr zu machen. Oder höchstens den, daß wir Konsonanzen weniger gern verwenden. Was möglicherweise nur eine Reaktion auf die vorhergegangenen Epochen der Konsonanz ist; eine Übertreibung vielleicht. Daraus aber den Schluß zu ziehen: Konsonanzen sind verboten, weil sie in den Werken dieses oder jenes Komponisten nicht mehr vorkommen, würde zu ähnlichen Irrtümern führen, wie das Quintenverbot unserer Vorgänger. Ich für meine Person könnte ja ruhig einem Schüler sagen: jeder Zusammenklang, jede Fortschreitung ist möglich. Ich fühle aber bereits heute, daß es auch hier gewisse Bedingungen gibt, von denen es abhängt, ob ich diese oder jene Dissonanz verwende. Wir haben heute noch nicht genug Abstand von den Ereignissen unseres Tages, als daß wir bereits deren Gesetze erkennen könnten. Uns drängt sich vielleicht noch zu viel Unwesentliches in den Vordergrund, Wesentliches verdeckend. Stehe ich mitten auf der Bergwiese, so sehe ich jeden Grashalm; aber das ist wertlos für mich, wenn ich etwa den Weg zur Bergspitze suche. Wenn ich aber in einiger Entfernung stehe, entgehen mir die Grashalme, dafür aber sehe ich wahrscheinlich den Weg. Ich habe die Vermutung, der Weg, selbst dieser Weg, werde sich irgendwie logisch angliedern lassen an das früher zurückgelegte Teilstück. Ich glaube, man wird in der Harmonik von uns Allermodernsten schließlich und endlich dieselben Gesetze erkennen können, wie in der Harmonik der Alten. Nur entsprechend ausgeweitet, allgemeiner gefaßt. Darum scheint es für mich von hoher Bedeutung, die Erkenntnisse der Älteren zu konservieren; denn gerade aus ihnen wird hervorgehen, so hoffe ich, wie richtig der Weg ist, auf dem wir suchen. Und dann: mit demselben Recht, mit dem ich das Quintenverbot für die Schüler schon im Anfangsstadium aufhöbe, könnte ich auch absehen von allen jenen Anweisungen, die die Dissonanzbehandlung, die Tonalität, die Modulation usw. bezwecken. Auch die sind ja heute bis zu einem gewissen Grade überholt. Doch hier wie dort darf nicht übersehen werden, daß es gerade nur die kleine Schar der Jüngsten ist, die so weit geht. Fast alle großen Meister unserer Zeit — Mahler, Strauß, Reger, Pfitzner — stehen beispielsweise noch größtenteils auf dem Boden der Tonalität. Man könnte einer Lehre, die nur das Ziel einer vorläufig noch kleinen Gruppe verficht, wäre sie auch noch so streng logisch aufgebaut, nicht mit Unrecht den Vorwurf machen, sie sei parteiisch, subjektiv. Und gerade was ich zu geben beabsichtige, ist eine Lehre, die, trotzdem sie objektiv ist, oder vielmehr eben deshalb, zu jenen Resultaten gelangt, die von der Gruppe, die ähnlich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

denkt wie ich, für richtig gefunden werden. Gerade das zu zeigen, daß man zu diesen Resultaten gelangen muß, ist mein Ziel.

Der Schüler möge also ruhig den Weg gehen, den die Entwicklung gegangen ist. Lernt er Harmonielehre nur aus Interesse für die Kunstwerke, will er dadurch nur besseres Verständnis für die Meisterwerke gewinnen, dann ist es für ihn ja belanglos, ob er die kurze Zeit über, die er sich mit der Hervorbringung musikalischer Gebilde selbst befaßt, moderne oder unmoderne Übungsbeispiele anfertigt. Aber von Belang für ihn mag es sein, daß ihn eine Lehre dahin führt, auch Hervorbringungen Jüngerer als notwendige Ergebnisse der Schönheitsentwicklung anzusehen, die das Ohr der Älteren verpönt. Und das wird ihm werden! Ist er aber Komponist, dann sollte er ruhig warten, wohin ihn seine Entwicklung, seine Natur drängen wird; und sollte nicht wünschen, Dinge zu schreiben, deren Verantwortung man nur mit dem Einsatz einer vollen Persönlichkeit zu übernehmen vermag. Dinge, die Künstler fast widerwillig dem Zwange ihrer Entwicklung gehorchend geschrieben haben, aber nicht aus dem hemmungsarmen Mutwillen formunsicherer Voraussetzungslosigkeit.

Der Schüler wird also offene Oktaven- und Quintenparallelen so lange gänzlich zu vermeiden haben, als er es nötig hat, von der Lehre geführt zu werden. Wird sie aber verwenden dürfen, sobald Neigung, Geschmack und Kunstverstand ihn in die Lage setzen, dafür mit seiner Person einzutreten. Verdeckte Oktaven-Parallelen wird er mit Ausnahme einiger weniger Fälle, die gelegentlich erörtert werden, ruhig schreiben dürfen. Verdeckte Quinten-Parallelen dagegen unbedingt und immer.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EINE FREIE PHANTASIE MOZARTS

von Dr. Alfred Ebert-Berlin

Am 24. Oktober 1777 berichtet der 21jährige Wolfgang Mozart seinem Vater aus Augsburg über einen Besuch im Kloster zum Heiligen Kreuz:

„Auf die Nacht beym Souper spielte ich das Strasburger Conzert. Es ging wie Oel. Alles lobte den schönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludierte und spielte eine Sonate und die Variationen von Fischer. Dann zischerten die andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er sollte mich erst orgelmäßig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geistlichen gab mir eins. Ich führte es spazieren und mitten darin (die Fuge gieng ex G minor) fing ich major an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fugae brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich, und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser [Schneider in Salzburg] angemessen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer sich. Das ist vorbey, da nutzt nichts (sagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, Sie sind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat gesagt, daß er sein Lebetage Niemand so bündig und ernsthaft die Orgl habe spielen hören. Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant aber war nicht hier. Endlich brachte einer eine Sonate her, die fugirt war, ich sollte sie spielen. Ich sagte aber: Meine Herren, das ist zu viel; das muß ich gestehen, die Sonate werde ich nicht gleich so spielen können. Ja, das glaube ich auch (sprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich), das ist zu viel, da giebts keinen, dem das möglich wäre. Übrigens aber, sagte ich, ich will es doch probieren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant ausrufen: O du Erzschuft! O du Spitzbube! o du du! Ich spielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthemata bombardiert und gleichsam belagert.“[1])

Aus dem Briefe spricht des kaum Erwachsenen naive Freude an seinem Können. Er ist, trotz seiner jungen Jahre, bereits ein vollendeter Meister, beherrscht mit spielender Leichtigkeit alle Formen seiner Kunst und vermag, dank seiner Begabung und seiner Virtuosität auf dem Klavier und der Orgel, man kann sagen „auf Kommando“, seinen Gedanken in freier Phantasie vollendeten Ausdruck zu geben.

[1]) Vgl. Jahn, W. A. Mozart. 4. Aufl. I. 417—18.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schon im Kindesalter besitzt er im höchsten Grade die Gabe raschen musikalischen Festhaltens, die gerade in der momentanen Beherrschung des strengen Stils auf die Zuhörer den tiefsten Eindruck macht. Überall legt der Knabe Zeugnis von dieser Fähigkeit ab. In Mantua führt er, als Vierzehnjähriger, neben anderen Improvisationen nach allen Regeln des Kontrapunkts aus dem Stegreif eine Fuge durch, deren Thema ihm aus dem Kreise der Zuhörer gestellt wird.[1]) Mit Ehren besteht er in Paris, zehn Jahre alt, Wettkämpfe mit berühmten Organisten. Die Orgel, die Königin der Instrumente, wie er sie gelegentlich nennt, liebt er besonders. Schon als kleiner Knabe lernt er sie spielen. Als er vier Jahre alt ist, beginnt der regelmäßige Klavierunterricht beim Vater; mit sechs Jahren kann er bereits die Orgel regieren. Auf der Reise nach Wien setzt er die Franziskaner des Klosters Ips durch sein Spiel in Staunen.[2]) Ein Jahr später benutzt sein Vater einen durch einen Bruch des Reisewagens verursachten Aufenthalt in Wasserburg, um ihm die dortige Orgel zu zeigen und den Gebrauch der Pedale zu erklären. Des Kleinen Füße können sie nicht erreichen. Schnell ist der Schemel weggeschoben, und Wolfgang spielt stehend, mit der Sicherheit eines geschulten Organisten. Seine Fortschritte sind staunenerregend; Berichte aus späterer Zeit stellen sein Orgelspiel nicht selten noch über sein Klavierspiel.

Und welche Macht muß Mozarts Spiel gehabt haben! — Aus des Vaters Aufzeichnungen klingt es wie ein frommer Schauer über die wunderbaren Fähigkeiten des Kindes, das musiziert, als es kaum laufen, und komponiert, bevor es schreiben kann. Die ganze Welt bestaunt den Knaben, der keine technischen Schwierigkeiten zu kennen scheint und die Kunst des Satzes wie ein fertiger Künstler beherrscht. Höchstes Entzücken verraten die Berichte der Glücklichen, die dem Spiele des gereiften Mannes lauschen durften.

Seit in der achten Dezembernacht des Jahres 1791 Mozarts Augen sich zum letzten Schlafe schlossen, ist der Zauber seines Spiels für immer geschwunden. Für die Gegenwart lebt nur noch, ewig frisch, sein Geist in seinen Werken. Sie zeugen, in ihrer langen Reihe, für das unermeßliche Genie dieser musikalischen Lichtgestalt. Doch die starren Notenzeichen der Partituren erzählen uns nichts von der Fülle lebendiger Musik, die stets in ihm ruhte, um auf sein Geheiß in freier Phantasie zu einmaliger tönender Schönheit sich zu gestalten. Wir können deshalb heute

[1]) No. 10 des bei Jahn, a. a. O. S. 126 mitgeteilten Programms des Konzerts vom Januar 1770: Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo, sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.

[2]) Dies und die folgenden Daten bei Jahn, a. a. O. I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur noch eine Seite seines künstlerischen Wesens, wie sie in den geschriebenen Kompositionen sich darstellt, überblicken. Auf Mozart, den göttlichen Improvisator, lassen sich nur Schlüsse ziehen. Aber die Erfahrung lehrt, daß die Phantasie am Instrument und die Arbeit auf dem Papier einander nicht notwendigerweise gleichen müssen, im Gegenteil in der Regel ein Unterschied zu konstatieren ist, der der freien Phantasie gerade ihren eigenen Reiz verleiht.

Der Wunsch, die Klänge, die Mozart dem Instrumente entlockte, zu neuem Leben zu erwecken, gehört ins Bereich der schönen Träume. Was spielte er? — Wie spielte er? — Die Fragen können nie beantwortet werden. Oder doch?

In der Hinterlassenschaft des ersten Mozartbiographen, Franz Niemetschek, befindet sich unter anderem für eine Neuauflage der Lebensgeschichte gesammelten Material ein Brief, der hier zum ersten Male bekanntgegeben werden soll. Er lautet:

An den Wohledlgebornen und Hochgelehrten H.
Herrn F. Nemečzeck würdigsten Dekan und Professor
der Logick und practischen Philosophie bei der Karl-
Ferdinandeischen Universität zu Prag.

Meinem hochgeehrtesten Gönner.

Wohledlgeborner
Hochgelehrter Herr Herr!
Dekan und Professor!

Hier überliefere ich auf hohes Begehren das Mozzartische Thema sammt der Geschichte. Dieser Virtuos beehrte anno 787 im Monate Junij die Stadt Prag mit einem Besuche, um mit den Tonkünstlern dieser Hauptstadt bekannt zu werden und Merkwürdigkeiten zu sehen. Er kam in einem Tage um 3 Uhr nachmittags mit der Frau v. Duscheck auch in die Strahöfer Kirche und äußerte sein Verlangen, die Orgel zu hören. Ich als Supplent des Organisten wurde vom gn. H. Prälaten Wentzl Mayer dazu bestimmt, diese Arbeit auf mich zu nehmen. Der Auftrag gefiel mir freylich nicht, mich vor einem so großen Meister und Compositor hören zu lassen; doch gieng ich, um mich meines Auftrags zu entledigen. Mozzart saß in navi ecclesiae nahe beym Predigtstuhl. Ich ließ ihm die ganze Stärke der Orgel wahrnehmen und führte ein Patetisches Thema aus. Als dieses geendiget war, fragte dieser Virtuos, wer da die Orgel geschlagen habe. Einige von den Geistlichen, welche ihn begleiteten, sagten: „ein Geistlicher unseres Stiftes.“ Nun fragte er: „gibt es auch Organisten unter den Geistlichen?“ „Ja,“ antwortete H. Matthias Ehrlich, dermalen Gymnasial Patri [die letzte Silbe unleserlich!] auf der Kleinseite. Nun bekam er Lust, die Orgel selbst zu schlagen. Er bestieg den Sitz und machte pleno choro durch beiläufig 4 Minuten meisterhafte Accorde und ließ durch diese [unleserliches Wort] jedem Kenner wahrnehmen, daß er mehr als ein gemeiner Organist sey. Nach diesem wollte er das Manual ohne Brust- und Rückpositiv spielen. Alle 4 Zungenwerke waren ihm zu stark. Er wählte nebst dem gewöhnlichen Pedal ohne Mixtur den

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

achtfüßigen Posaunpaß. Nun fieng er ein 4stimmiges Fuga Thema an, welches um so schwerer auszuführen war, weil es und die Verfolgung desselben aus lauter Mordanten bestund, welche auf einer so schwer zu drückenden Orgel außerordentlich hart auszudrücken sind. Allein der 4te und 5te Finger sowohl in der rechten als linken Hand war dem ersten (Daumen), zweyten und dritten an Kraft gleich, worüber schon jeder staunen mußte. Ich heftete meine ganze Aufmerksamkeit auf die Ausführung des Thema und wäre im Stande gewesen, es bis zu Ende aufzusetzen; allein nun kam der sel. Regens chori P. Lohelius auf das Chor. Dieser hinderte mich mit seinen Fragen so sehr, daß ich den ganzen Faden verloren habe, und zwar da, wo die Aufmerksamkeit am nothwendigsten war. Mozzart hatte sich vom g-moll mit dem Pedal und Organo Baß so hoch hinaufgeschwungen, daß er in H-moll fortsetzen konnte. Nun störte mich der sel. Lohelius, daß ich nicht wußte, wie er so geschwind in Dis-dur hineingekommen. Nun wollte er in diesem Ton endigen und machte ein Tasto. Er hielt B als die Quint im Pedal aus, fuhr mit allen beiden Händen auf die zwey obersten Octaven der Claviatur hinauf, nahm dort so viele Töne und häufte dergestalt Ligaturen und Resolutionen, daß er im H-dur so herrlich spielte, als hätte er im Pedal fis zum Tasto liegen. Alle Finger waren theils wegen den Mordanten, theils wegen den Mittelstimmen in Bewegung, so zwar, daß keiner auch nicht einen Augenblick ruhen konnte. Dieß geschah in der Absicht, daß von den Pedali nichts möchte zu hören sein. Kaum hatte ich die ersten Fragen des sel. Lohelius beantwortet, als itzt eine Menge anderer zu beantworten waren. Er sagte: „Herr Bruder." [Antwort.]:[1]) „Was denn?" — [Frage]: „Er hält im Pedal B aus." — [Antw.]: „Nu ja!" — [Fr.]: „Er will in Dis ♯ einfallen." — [Antw.]: „freylich." — [Fr.]: „Er spielt aber aus H-Dur." — [Antw.]: „Dieß weiß ich." — [Fr.]: „Wie kann das klingen?" — [Antw.]: „Es klingt aber!" (weil nämlich so vieleTöne in den zwei oberen Octaven so einen erbärmlichen Lärm machten, daß man auch alle 4 Schnurrwerke nicht würde gehört haben. Die 10 Finger hupften in jenen 2 Oktaven so geschäftig herum, als die Ameisen herumlaufen, wenn man ihren Haufen zerstört.) Durch jene so viele Fragen wurde ich um das Beste und Künstlichste gebracht, wodurch Mozzart seine Stärke im Satze verrieth.

Dann führte er das Thema einer Fuga aus dem Brixischen Requiem ex C-moll zwar auf eine ganz andere Art so künstlich auf, daß man wie versteinert dastund. Er gab jeder Stimme, wenn sie das Thema in einem andern Tone wiederholte, ihr Recht, welches hauptsächlich beim Tenor zu bewundern war. Wenn der Baß zu tief war und der Tenor mit der linken Hand nicht konnte bestritten werden, so mußte die Rechte mit einigen Tönen und Fingern aushelfen.

Wenn durch diese Wenigkeit Ew. Wohledlgeborn ein Gefallen geschieht, so mache ich mir das größte Vergnügen daraus, mit derselben aufzuwarten.

Ich habe die Ehre zu seyn

Ew. Wohledlgeborn

ergebenster geistl. Diener
Norbert Lehmann,
Chorherr des Stiftes Strahof.

am 1. Maji
1818

[1]) Hier stehen im Original abwechselnd zwei nicht zu entziffernde Zeichen, die dem Sinne nach nur „Frage" und „Antwort" bedeuten können.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

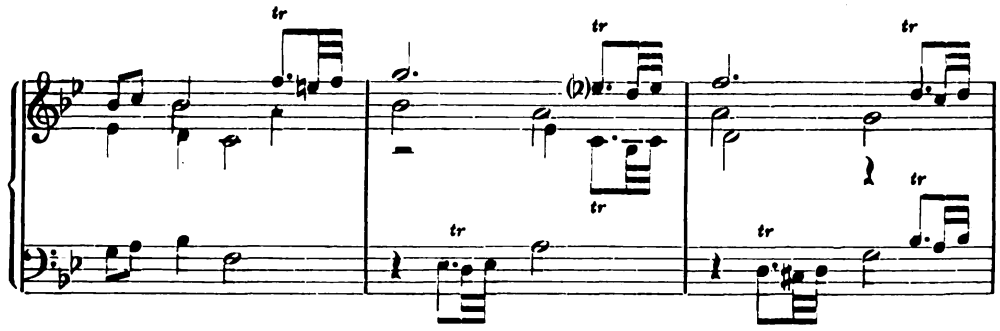
Besondere Bedeutung gewinnt der Brief durch ein beigefügtes Notenblatt mit der Niederschrift der Phantasie Mozarts von Lehmanns Hand[1]):

Thema Mozzart.



[1]) Das Original ist, anstatt im Violinschlüssel, im Sopranschlüssel notiert. An mehreren Stellen gebraucht Lehmann, statt des Baßschlüssels, den Tenor-, einmal auch den Altschlüssel. Diese Ausnahmen wurden hier, zur Orientierung, jedesmal untergelegt. Sonst ist an Lehmanns Aufzeichnung nichts geändert, nur sind offenbar vergessene Vorzeichen in Klammern hinzugefügt worden.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





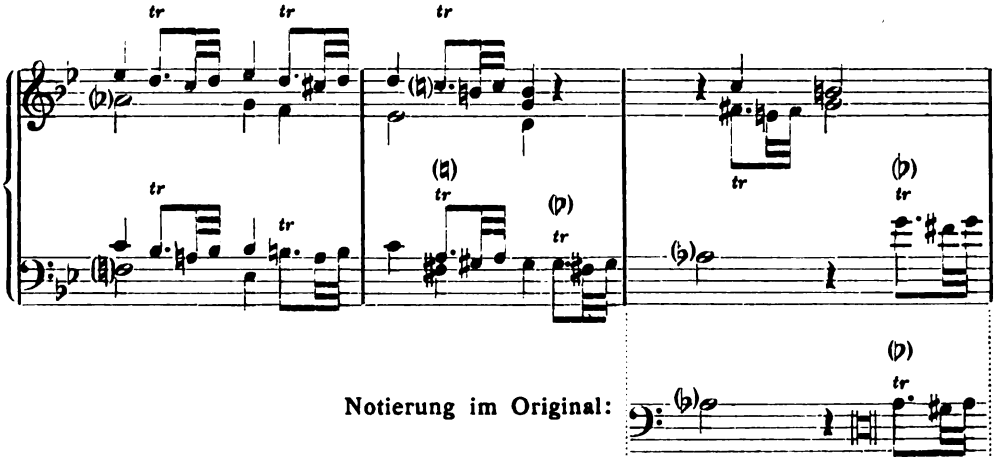
Notierung im Original:



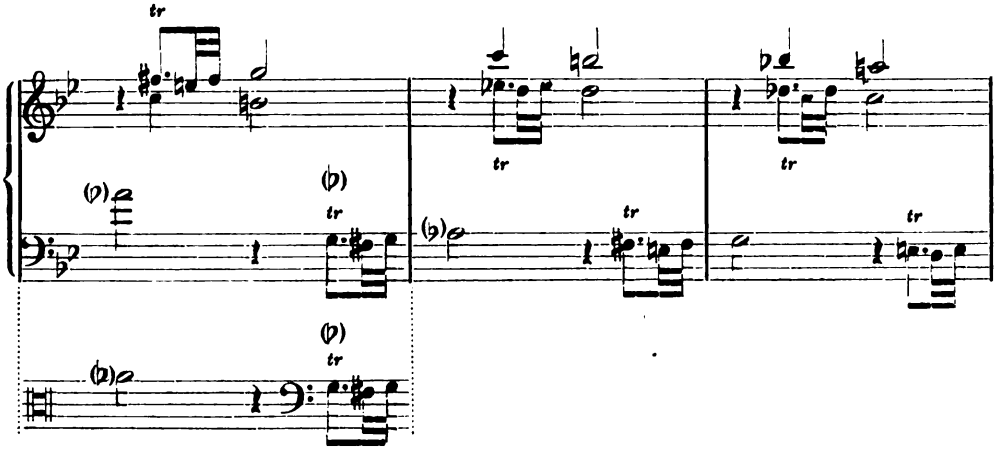
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Notierung im Original:



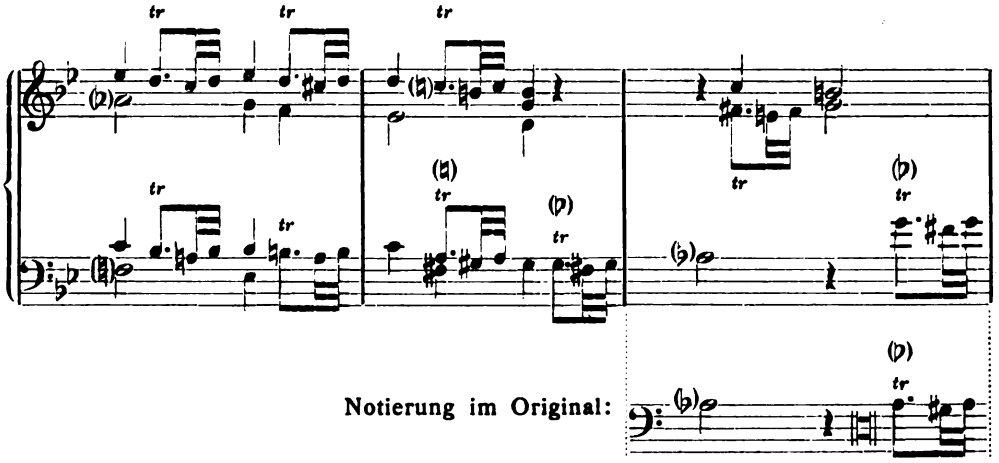


X. 2. 8

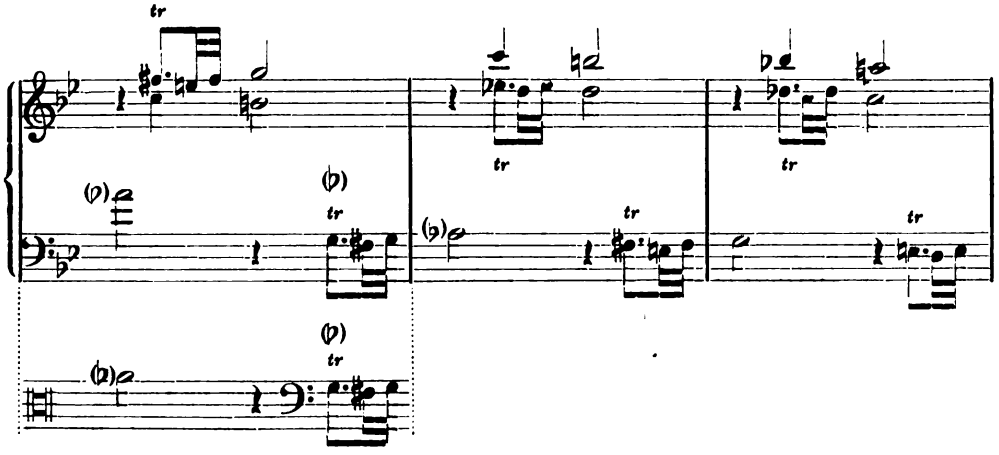
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



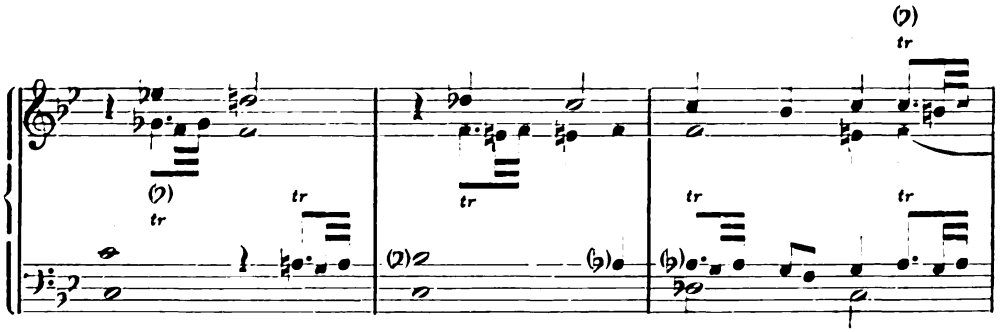
Notierung im Original:

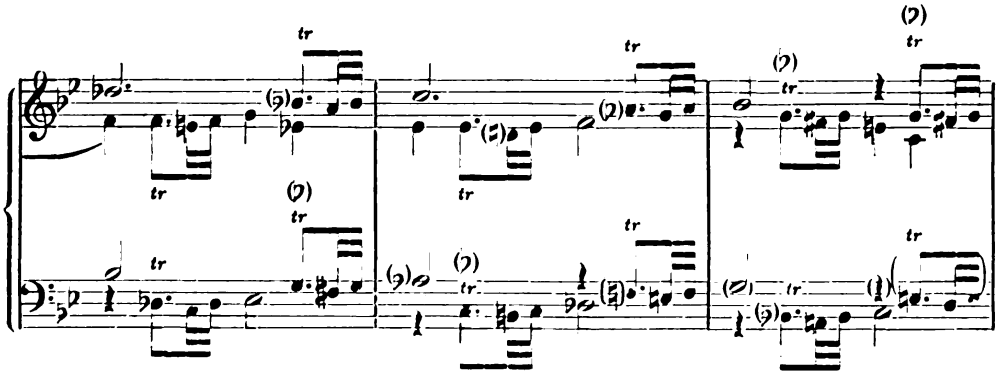


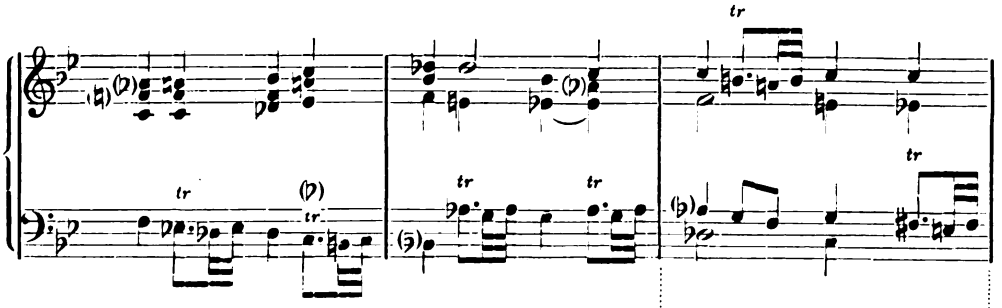


X. 2. 8

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN







Notierung im Original:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Nun kam der sel. Regens chori und machte seinen Fragen gar kein Ende, meiner Aufmerksamkeit machte er auf einmal ein Ende.

Zunächst einige Worte über die im Briefe genannten Personen.[1]) Der Verfasser, Norbert Lehmann, geb. 1750 zu Karbitz in Böhmen, machte in der Loretto-Stiftung in Prag seine ersten philosophischen und musikalischen Studien, nach deren Beendigung er 1772 in den Prämonstratenser-Orden zu Strahow eintrat. Als Chorregens der St. Benediktskirche an dem 1785 aufgehobenen St. Norbertskollegium bildete er sich in der Musik weiter. Er wird ein großer Verehrer Haydns und Mozarts genannt. Später lebte er als Pfarrer in Holuticz bei Saaz. Daß er imstande war, das Thema Mozarts in seiner Ausführung im Gedächtnisse festzuhalten, beweist den hohen Grad seiner musikalischen Bildung.

Wenzel Josef Mayer wurde am 8. März 1779 zum Abt von Strahow gewählt und Ende der achtziger Jahre von Josef II. zum ersten Vorsteher des ganzen Prämonstratenser-Ordens in den österreichischen Staaten ernannt. 1791 verlieh ihm Leopold II., anläßlich der Prager Krönung, die

[1]) Vgl. Dlabacz, Allg. historisches Künstlerlexikon für Böhmen, und: Historische Darstellung des Ursprungs und der Schicksale des königlichen Stiftes Strahow. Prag 1805.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Würde eines Almoseniers des Königs von Böhmen. Er gründete unter anderen das Lokalbenefiz Holuticz, das später Lehmann verwaltete. Er starb im Jahre 1800. Auch der genannte Mathias Ehrlich gehörte dem Strahower Kloster an. Er versah das Lehramt der Religion am Kleinseitner Gymnasium. Der Chorregens P. Lohelius endlich, mit seinem weltlichen Namen Johann Lohelius Oelschlägel, wurde 1724 in Loschau bei Dux geboren. Nach einer Tätigkeit als Organist der Jesuitenkirche zu Mariaschein, kam er in der gleichen Eigenschaft an die Malteserkirche nach Prag und trat 1747 in den Prämonstratenserorden ein. Im Jahre 1756 wurde ihm die Direktion der Figuralmusik übertragen. Ohne Fachmann zu sein, lernte er vom Orgelbau so viel, daß er die 1746 erbaute, schlechte Strahower Orgel von Grund aus umzubauen vermochte, eine Arbeit, die ihn 15 Jahre lang beschäftigte, und deren Ergebnis er in einem Buche beschrieb.[1]) Er starb im Februar 1788 und hinterließ eine stattliche Reihe meist geistlicher Kompositionen.

Lehmann irrt sich im Datum des Besuches Mozarts in der Strahower Kirche. Der Meister hat sich dreimal in seinem Leben längere Zeit in Prag aufgehalten: im Januar 1787, im Herbst desselben Jahres und im Sommer 1791, wenige Monate vor seinem Tode.[2]) Der erste Aufenthalt kommt für unsere Episode nicht in Frage, da Lehmann ausdrücklich die Begleitung der Mozart eng befreundeten Sängerin Josepha Duschek erwähnt, die im Januar 1787 nicht in Prag war, sondern sich auf einer Kunstreise nach Berlin befand. Ebenso scheidet der dritte Besuch in Prag (1791) von vornherein aus, denn der anwesende P. Lohelius war ja schon im Jahre 1788 gestorben. Mozart kann also nur während seines zweiten Aufenthaltes, der wahrscheinlich von den ersten Septembertagen bis Mitte November 1787 währte, das Kloster besucht haben. Er wohnte damals auf dem dem Duschekschen Paare gehörigen Landsitz Bertramka bei Prag, beschäftigt mit der Vollendung des „Don Giovanni". In dieser glücklichen, im Kreise guter Freunde verlebten Zeit mag er auch in die Strahower Kirche gekommen sein. Der Besuch fällt also aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in den Juni, sondern in den Herbst 1787.[3])

Das Thema des Brixischen Requiems, über das Mozart zum Schlusse phantasierte, ist nicht sicher festzustellen, auch nicht, wenn es möglich wäre, alle im Manuskript vorhandenen Werke, die einen Brixi zum Ver-

[1]) Beschreibung der in der Pfarrkirche des königlichen Prämonstratenser-Stiftes Strahow in Prag befindlichen großen Orgel. Prag 1786.

[2]) Hierzu und zu den folgenden Daten vgl. Procházka, Mozart in Prag.

[3]) Auffallend ist es, daß Dlabacz, der als Angehöriger des Strahower Ordens doch orientiert sein mußte, an mehreren Stellen Mozarts ersten Aufenthalt in Prag und den Besuch in der Stiftskirche in das Jahr 1786 setzt. Von einem solchen Besuche ist sonst nichts bekannt. Dlabacz' Angabe wird auch auf einen Irrtum in der Zeit zurückzuführen sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fasser haben, durchzugehen. Eitner nennt nicht weniger als vier Komponisten des Namens, von denen Franz Xaver (1732—1791) der bedeutendste ist.[1]) Doch führt er bei keinem ein c-moll Requiem auf.

Was nun das von Lehmann aufgezeichnete Thema selbst betrifft, so genügt ein Blick, um zu erkennen, daß es nicht eigentlich orgelmäßig gebildet ist. Mozart wird jedoch mit vollem Bewußtsein ein solches mit Trillern überhäuftes Thema sich zurechtgelegt haben, denn offenbar lag es in seiner Absicht, den Hörern vor allem einen Beweis seiner Technik im Orgelspiel zu liefern. Dieser Absicht entspricht das Stück in seinem Verlaufe vorzüglich; es stellt an den Spieler bedeutende Anforderungen. Der Berichterstatter hebt ja auch besonders Mozarts Ausbildung der einzelnen Finger hervor.

Jeder Leser möge sich über den künstlerischen Wert der Phantasie sein Urteil selbst bilden, auch selbst bestimmen, welches Maß von Vertrauen er Lehmanns Niederschrift zuteil werden lassen will. Mag sie auch Stellen enthalten, über die man streiten könnte, so macht sie doch im allgemeinen einen vertrauenerweckenden Eindruck. Im Anfang entwickelt Mozart das Thema ganz regelmäßig, moduliert nur in verwandte Tonarten, wird aber nach und nach immer freier. Lehmann kann ihm folgen, bis die überraschende Wendung nach h-moll einsetzt.[2]) Nun hört man förmlich des P. Lohelius störende Fragen. Unsicher tappt die Erinnerung vorwärts, bis schließlich der Faden ganz reißt. Es gelingt dem Mönche nicht, ihn wieder aufzunehmen, denn Mozart eilte, dem Bericht zufolge, gleich darauf, wahrscheinlich in überraschender Modulation, nach Es-dur (Lehmann gebraucht dafür noch die ältere Bezeichnung Dis-dur) und bringt den Orgelpunkt auf dem B, der dem biederen Lohelius so viel zu schaffen machte. In der Tat ist — man denke, es handelt sich um Mozart! — diese H-dur Stelle über dem Orgelpunkte B von großer Kühnheit. Wenn Lehmann als den Zweck der reichen Figuration in sämtlichen Stimmen die Erzeugung von Lärm bezeichnet, „damit von den Pedali nichts möchte zu hören seyn", so beweist er dadurch nur, daß auch er das innere Wesen der harmonischen Konstruktion, die Mozart hier mit kühner Phantasie aufführte, nicht verstanden hat. Bescheiden unterwirft er sich dem Genie: „Es klingt aber!" — Wir müssen bedauern, daß er seine Aufmerksamkeit auch trotz der Störung durch seinen Klosterbruder nicht bis zum Schlusse zusammenhalten konnte, müssen ihm aber doch dankbar sein, daß er der Nachwelt die freie Phantasie eines großen Meisters, die einzige in ihrer Art, wenigstens in ihren Grundzügen erhalten hat.

[1]) Auf ihn hat besonders hingewiesen Laurencin in der N. Z. f. M. Bd. 60, 1864.

[2]) Mozart liebte, auch im strengen Stil, bisweilen derartige plötzliche Modulationen in eine entfernte Tonart. Man betrachte z. B. die g-moll-Fuge (Köchel 401), in der das Thema einmal in e-moll eintritt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tageszeitungen

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 24. August 1910. — Al. Z. Birnbaum berichtet in dem Aufsatz „Der ungekrönte König von Polen" über die Liebe Ignatz Jan Paderewski's zu seinem polnischen Vaterlande und andere Charakterzüge des Pianisten, sowie über seine kompositorische Tätigkeit.

DER TAG (Berlin) vom 18. Januar, 28. Januar, 22. April und 26. April 1910. — Gustav Ernest nennt in dem Aufsatz „Englisches Musikleben" (18. I.) die Engländer ein musikalisches Volk und begründet diese Ansicht mit einem Hinweise auf die Musikpflege in „größeren und kleineren Provinzstädten" Englands und auf die schönen englischen, schottischen, irischen und walisischen Volkslieder. Auch bemerkt der Verfasser, daß in früheren Jahrhunderten in England mehrere bedeutende Komponisten lebten und die Musik viel gepflegt wurde. Er glaubt, daß jetzt in London und im übrigen England wieder eine ähnliche Musikpflege beginne. Kurz bespricht er das Schaffen Elgar's und Sullivan's. — In dem Aufsatz „Zukunftsaufgaben der öffentlichen Musikpflege" (28. I.) sagt Georg Göhler: „Unbeobachtet von den meisten, hat sich die geistige Kultur innerhalb der letzten drei Jahrzehnte auf Millionen ausgebreitet, und die intellektuellen und künstlerischen Bedürfnisse dieser zu decken, ist eine der Hauptaufgaben aller derer geworden, denen an einer wirklichen Volkskultur liegt." „Aus einem Ornament des Lebens, aus einem Plaisier und Amüsement, aus einer Spielerei der Begüterten wird sie [die Kunst] immer mehr zu einem wesentlichen, organischen Teile des Lebens des ganzen Volkes." Viel wichtiger als „das Geschrei um den Fortschritt" sei das Bestreben, „der großen geistigen Sehnsucht der mittleren und unteren Volksschichten ... die rechte Nahrung vorzusetzen" und „eine künstlerische Volkskultur zu schaffen". „Die deutschen Städte müssen wieder die Hüter dieser Kultur werden." — Gustav Ernest weist in dem Aufsatz „Michelangelo und Beethoven" (22. IV.) auf die ähnlichen und die von einander abweichenden Züge im Leben und im Schaffen der beiden Meister hin. Besonders betont er, daß Michelangelo vornehmlich die „Abgründe des Lebens aufgesucht", Rachewut, Zorn und Angst ausgedrückt und in seinem letzten großen Werke, dem „Jüngsten Gericht", den Gottessohn als den „erbarmungslosen Rächer" dargestellt habe, „vor dessen Grimm die jungfräuliche Mutter selbst angstvoll ihr Antlitz abwendet," während Beethoven, trotz des Unglücks seines Lebens, die „geistige und moralische Kraft" offenbart habe, „die triumphierend sich über alle Widerwärtigkeiten des Lebens emporschwingt, die der Menschheit letzte Zwecke und Ziele nicht nach der eigenen Erfahrung bemißt", und daß er in seinem letzten Werk das „Hohelied von der Freude", der „allumfassenden Liebe" gesungen habe. — In einem geistvollen Aufsatz über „Die Neunte" (26. IV.) sagt Karl Scheffler, nachdem er die weihevolle Stimmung der Zuhörer und der Mitwirkenden vor dem Beginn des Konzertes geschildert: „Von diesem Augenblicke an ist der Gesellschaftssaal wie ein lästiges

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gefängnis. Kommt man, halb erstickt vor Erregung, wieder ein wenig zu sich selbst, so steht man im grellen Lichte, vor tausend Augen da wie entblößt.... Das Dämonische rüttelt an den Gitterstäben der Sitte, das Ursprüngliche möchte elementare Rufe ausstoßen; aber es wird die nach Größe schreiende Seele in den ewigen Alltag schnell zurückgeworfen." Scheffler wünscht, daß Beethovens Hohelied an die Freude vor „einer religiös geeinten Gemeinde, unter den Wölbungen eines Doms" erklingen möge. „Dort brauchte man sich dann der Erschütterung nicht mehr zu schämen... Man könnte den Inhalt des großen Hymnus erleben, wo er jetzt nur wie eine ferne Utopie vorüberrauscht." Der Verfasser sagt: „In unserer Zeit hat sich die Religiosität der Besten ins Gebiet der Künste geflüchtet", und fragt, warum wir trotzdem keine Festspielhäuser besitzen, wo die Aufführungen der höchsten Werke der Dichtkunst und der Musik wie religiöse Feiern wirken könnten. Der protestantischen Kirche könnte nach Schefflers Meinung eine „Erneuerung" beschieden sein, wenn sie „höchste Symbole wie Beethovens Neunte zu nützen" wüßte und „unsere Geisteshelden in einer neuen freien Weise zu Heiligen" machte, „wie die katholische Kirche es einst mit ihren Märtyrern getan hat". „Nur eine Kirche, die den Kult lebendiger Heldenverehrung kennt, kann zur Volkskirche werden." „Eine protestantische Volkskirche, die sich der jetzt den Künsten zugewandten religiösen Instinkte zu bemächtigen wüßte, die die fromme Liebe zum Schönen, die Ehrfurcht vor dem Großen von dem Zwange gesellschaftlicher Scham und damit vom Druck sozialer Heuchelei zu befreien verstände, könnte nicht nur die Idee Bayreuths ins Große, Nationale erweitern, könnte nicht nur das Beispiel Oberammergaus weit überbieten, sondern sich auch, wenn andere Reformen hinzukämen, in sich selbst mächtig erneuern..."

BERLINER TAGEBLATT (Beilage „Der Zeitgeist") vom 25. April 1910. — Auf Grund der Forschungen des norwegischen Komponisten Christian Leden und des Ethnographen Knud Rasmussen berichtet Cinis über „Eskimomusik und Eskimodichtungen". Leden hat bei den heidnischen Polar-Eskimos 30 Melodieen gesammelt, die ohne Text gesungen werden. Als Instrument benutzen diese Eskimos nur die Trommel. Die christlichen Eskimos in den dänischen Kolonieen singen ihre Melodieen zu Gedichten. Ein solches Lied mit Text wird in dem Aufsatz abgedruckt.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 20. Oktober 1909. — Wilhelm Thies erklärt in dem Aufsatz „Pflege der Musik und des Gesanges im Dorfe" die Musikpflege für eine Aufgabe der Heimatbewegung und wünscht, daß „die Geistlichen und Lehrer im Unterricht auf der Hochschule und dem Seminar auf die ... Aufgabe", durch Gründung und Leitung von Vereinen usw. die Musik im Dorfe zu pflegen, vorbereitet werden.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 8. Januar, 15. Januar und 19. März 1910. — In dem Aufsatz „Friedrich Hebbels ‚musikalisches Drama': Ein Steinwurf" (8. I.) berichtet Paul Bornstein über die Entstehung dieses für Anton Rubinstein auf Bestellung geschriebenen Operntextbuches und kritisiert es als eine wertlose Arbeit. — In der Einleitung seines Aufsatzes „Richard Strauß, der Neuromantiker" (15. I.) sagt Friedrich Alafberg, nach einigen Bemerkungen über die geschichtliche Stellung Haydns, Beethovens, Webers, Lortzings und Schuberts: „Richard Wagner wurde dann zum imposanten und kraftvollen Komponisten des umfassenden Geistes der älteren Romantik, ihrer großzügigen künstlerischen Ideen, ihrer Persönlichkeitsreligion, ihrer Anlage zum weltschmerzlichen Pessimismus. (Den Ausläufer dieser letzten Tendenz erleben wir heute in der schwammigen Sentimentalität der ‚Lustigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Witwe' und des ‚Walzertraums' [!].) Und nun scheint mir Richard Strauß der abschließende, zusammenfassende musikalische Repräsentant der Kultur- und Geistesrichtung werden zu sollen, in der wir Heutigen am tiefsten befangen sind: der Neuromantik." Dann bespricht der Verfasser „Salome" und „Elektra". — Martin Jacobi berichtet in dem Aufsatz „Carl Loewe" (19. III.) ausführlich über das Leben und Schaffen des Komponisten.

DEUTSCHE WARTE (Berlin) vom 1. März 1910. — In dem anonymen Aufsatz „Eine Reform des Coupletgesanges. Überbrettlbewegung in Paris" wird berichtet, daß die Pariser Café-Konzert-Artisten unter Führung ihres Syndikats-Präsidenten Bonjean dahin streben, ihre Vorträge „von dem Schmutz zu säubern, der derzeit in ihnen vorherrscht". Dann folgen zustimmende Urteile über diese Bewegung von Yvette Guilbert, Anna Thibaud und Mademoiselle Lanthenay.

BREMER NACHRICHTEN vom 6. Februar 1910. — Über „Bremische Konzert- und Theaterverhältnisse vor 50 Jahren" berichtet Heinrich Schäfer.

NEUES PESTER JOURNAL (Budapest) vom 11. August 1910. — Der anonyme Aufsatz „Manuel Garcia" erzählt, hauptsächlich auf Grund der Biographie von M. Sterling Mackinlay, von dem Leben Garcia's. Eingehend wird berichtet, daß Garcia auch Jenny Lind erfolgreich unterrichtete, als diese im Alter von 21 Jahren ihre Stimme ruiniert hatte.

CASSELER TAGEBLATT vom 14. Dezember 1909. — F. G. berichtet unter der Überschrift „Zur Frage einer staatlichen Musiklehrerprüfung" über einen dieses Thema behandelnden Vortrag, den der Reichstagsabgeordnete Lattmann in der „Musikgruppe Cassel" hielt.

RHEIN- UND RUHR-ZEITUNG (Duisburg) vom 4. Juni 1910. — Karlfriedrich Baberadt begründet in dem Aufsatz „Stilreine Programme" hauptsächlich die Ansicht, daß „einem guten Konzert-Programm ein Leitgedanke zugrunde liegen muß, sei es, daß die Werke nach Art oder Nation zusammengestellt werden (z. B. nur Romantiker oder nur Slawen oder nur Moderne), sei es, daß sie den gleichen oder ähnlichen Gedanken (z. B. den „Faust"-Gedanken . . .) ausdrücken."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 9. Januar, 13. Februar, 15. Februar, 20. März, 21. März, 7. April und 25. April 1910. — Unter der Überschrift „Beethovens Diner" (9. I.) wird eine Übersetzung eines in den vierziger Jahren im Pariser „Figaro" erschienenen Aufsatzes von Jules Janin, der bisher in Deutschland wenig bekannt geworden ist, veröffentlicht. Janin berichtet, er sei im Jahre 1819 in Wien von der Erscheinung eines ihm unbekannten Mannes so gefesselt worden, daß er ihm folgte. In einem Wirtshaus, wo der Unbekannte vergebens Kalbfleisch forderte, habe er erfahren, daß dieser Beethoven heiße; da habe er sich einen Kalbsbraten verschafft, habe ihn in Beethovens Wohnung getragen und sei von dem Meister mit großer Freundlichkeit empfangen und bewirtet worden. (Da der Musikalienhändler Schlesinger eine sehr ähnliche Kalbsbraten-Geschichte erzählt hat, so liegt der Verdacht nahe, daß Janin, dessen Bericht mehrere unglaubwürdige Angaben enthält, fälschlich das Erlebnis Schlesingers, von dem er vielleicht gehört hatte, als sein eigenes hinstellte.) — „Musik in einem Pariser Hinterhaus" von Erna Heinemann-Grautoff (13. II.). — In dem Aufsatz „Volkskonzerte" (15. II.) kritisiert Walter Niemann unter Hinweis auf Hermann Meisters Schrift „Die verrostete Leier. Eine Brandmauer gegen die Volkskunstbestrebungen", besonders die Programme der Volkskonzerte. Er stellt die folgenden Forderungen auf: „Breite Pflege der einfachen älteren Musik, namentlich der herrlichen altvenezianischen Bläsersuiten,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der deutschen Orchestersuiten des 17. Jahrhunderts, der Händelschen Konzerte, der Bachschen Orchestersuiten — alles in richtiger Orchesterbesetzung —, umfangreiche Pflege des deutschen Volksliedes und einfachen, volkstümlichen Liedes unter fleißiger Heranziehung eines Chores, Berücksichtigung der ganzen neueren Suitenliteratur und eine ganz vorsichtige Einführung des Verständlichsten unserer Klassiker, angefangen mit der Divertimento-, Kassationen- und Serenaden-Literatur. Viele edle Heiterkeit und echten Humor, wenig modernen Weltschmerz. Kaum ein einziges Volkskonzertprogramm genügt solchen selbstverständlichen Grund-Anforderungen." — Im Anschluß an diesen Aufsatz kritisiert Max Dengler in dem Aufsatz „Bürgerkonzerte" (21. III.) scharf die Musikpflege in Frankfurt a. M., wo es dem nicht wohlhabenden und auch nicht einer Gewerkschaft angehörenden Musikfreund ungemein schwer ist, „gute symphonische Musik in ausreichendem Maße" zu hören. — Peter Behrens sagt am Anfang seines Aufsatzes „Über die Kunst auf der Bühne" (20. III.) nach kurzen Bemerkungen über Reinhardts Bestrebungen und das Münchener Künstlertheater: „Das, was wir unbewußt erhoffen, ist nicht eine Erweiterung und Verfeinerung des Dekorationsprinzips, sondern es ist mehr, vielleicht der Anfang eines eigenen Bühnenstiles." Dann teilt er ausführlich seine Ansichten über diesen Stil mit. — Eingehende Vorschläge für die Vorbereitung der Opernaufführungen enthält der Aufsatz „Die Opernprobe" von Hans Loewenfeld (7. IV.) Am Schluß sagt der Verfasser: „Alles ist nur zu erreichen oder zu bessern, wenn an den Operntheatern höchstens dreimal in der Woche und einmal am Sonntag Oper gespielt wird, die übrigen Tage aber dem Studium und der Probe gewidmet sind", und fordert die Errichtung von „Nationalopernhäusern", die der Sorge um Geldeinnahme enthoben wären und vorbildliche Aufführungen veranstalten könnten. — Oskar Rößler berichtet über den wiederholten Aufenthalt von „Johannes Brahms in Baden-Baden" (25. IV.)

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 23. April und 3. Mai 1910. — In dem Aufsatz „Mit dem Kölner Männergesangverein in Italien" berichtet Hugo Schlemüller (23. IV.) über die Reise des genannten Vereins. — Berthold Haendke veröffentlicht hier seine bei der Übernahme des Universitäts-Rektorats gehaltene interessante Vorlesung über „Koloristik und Musik" (3. V.).

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 1. April 1910. — Der Hauptteil des Aufsatzes „Die geistliche Oratorien-Musik der Gegenwart" von P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn besteht aus einer Aufzählung berühmter Oratorien, die seit Berlioz geschaffen wurden. Am Schluß spricht er den Wunsch aus, „das Oratorium möge wieder seinem ursprünglichen Zwecke der religiösen Erhebung und Erbauung zurückgegeben werden . . . Die Musik sei sich also nicht Selbstzweck, sondern sei Ausdrucksmittel und Vermittlerin für die dem Herzen näher zu bringenden religiösen Gedanken. Wer geistliche Oratorienmusik wirklich auf sich einwirken lassen und genießen will, muß daher . . . dem Komponisten, . . . sei es auch nur aus künstlerischen Beweggründen, den religiösen Gedanken nachempfinden können. Nur so wird die Musik nicht durch rein äußerliche Technik den Zuhörer vom Gegenstande abziehen. Sie wird ihn vielmehr dann durch ihren inneren Gehalt beeinflussen, ihm Genüsse bieten, die ihn dem Alltagsleben entrücken und eine Seligkeit ahnen lassen, für die des Menschen Herz von Gott geschaffen ist." — Der Generalpräses des Italienischen Cäcilienvereins Angelo de Santi, S. J., veröffentlicht unter der Überschrift „Der kirchliche Choral" eine Betrachtung der hohen Bedeutung des liturgischen Gesanges. Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Neues Königliches Opern-theater. Um Geraldine Farrar Gelegenheit zu geben, sich in einer ihrer Individualität besonders zusagenden Rolle zu zeigen, hatte die Königliche Oper Gounod's „Romeo und Julia" neu einstudiert. Ein wirklicher Dienst ist Fräulein Farrar durch dieses erstaunliche Entgegenkommen kaum erwiesen worden. Die Reize, die ihrer Persönlichkeit eigen sind und ihr die Wirkung auf einen beträchtlichen Teil des Publikums sichern, vermochte sie als Julia nicht zur Geltung zu bringen. Ihre rein künstlerischen Vorzüge als Darstellerin und Sängerin sind aber keineswegs so hervorragend, daß sie der Aufführung eines so peinigend langweiligen Werkes, wie es Gounod's „Romeo und Julia" ist, Interesse zu verleihen vermocht hätten. Werden Caruso zuliebe minderwertige Werke einstudiert, so macht man damit einem phänomenalen Künstler Konzessionen, für die uns dieser durch außerordentliche Leistungen bis zu einem gewissen Grade entschädigen kann. Mit welchen Gründen dagegen eine solche Rücksichtnahme Fräulein Farrar gegenüber zu rechtfertigen ist, danach fragt man vergebens. Die Amerikaner sind klüger; sie engagieren die Künstler entsprechend den aufzuführenden Werken — bei uns scheint es umgekehrt zu sein. Denn daß Gounod's weinerliche „Romeo"-Musik keine Kost für ein deutsches Publikum ist, darüber konnten doch kaum Zweifel herrschen. Die Vorstellung stand im übrigen unter dem Zeichen nüchterner Korrektheit und bot hinsichtlich der anderen Mitwirkenden keinen Anlaß zu besonderen Bemerkungen.

Paul Bekker

FRANKFURT a. M.: Am Textbuch kranken die meisten Opern der älteren und neueren Zeit. Längst hat man diesen Mangel erkannt, besonders als man zu fühlen begann, daß es nicht mehr genügt, Worte singen zu lassen, die zu dumm sind, um gesprochen zu werden. Wagner und andere schrieben sich dann selbst die Textdichtung, in dem künstlerischen Empfinden, daß Wort und Ton nach Möglichkeit eines Geistes sein müssen. Doch da in unseren Tagen nicht jeder Dichter ist, der Tondichter sein möchte, hat man endlich mit dem poetischen Gewissen der Zeit den Ausweg gefunden, bereits vorliegende, literarisch wertvolle Texte als Opern zu komponieren. Zu Debussy und Strauß gesellt sich Franz Neumann, seit mehreren Jahren zweiter Kapellmeister der Frankfurter Oper, mit der Oper „Liebelei" nach dem gleichnamigen Schauspiel von Arthur Schnitzler, die am 18 September ihre Uraufführung erlebte und einen großen, unbestrittenen Erfolg davontrug. Es war ein guter Gedanke Neumanns, der wie Schnitzler auch Wiener von Geburt ist, daß er nach diesem ausgezeichneten Stück griff. Den wienerischen Lokalton traf er von vornherein. Für den Konversationsstil, in dem er in der Hauptsache schreiben mußte, gab es wohl Vorbilder; sie sind hier mindestens erreicht, wenn nicht gar übertroffen durch die Natürlichkeit der Diktion, durch die Frische der Deklamation. Was die Erfindung im allgemeinen betrifft, so finden sich einige gut getroffene charakteristische Motive, die aber noch mehr Verarbeitung und Vertiefung erfahren könnten. Der Komponist hat das ganze Schauspiel in jeder Einzelheit widerzuspiegeln gewußt; er schöpft nur aus dem Geist der Dichtung, wenn er im ersten Akt lebendig schildert, die lustige Stimmung des Soupers der Freunde mit den beiden lieben Mädeln aufglühen läßt, den Auftritt des beleidigten Ehegatten dramatisch gestaltet, dann im zweiten Aufzug stets nach Möglichkeit der weichen Lyrik Raum läßt und die Liebesseligkeit von Fritz und Christine in reichen Farben schildert, wobei er ein allerdings etwas billiges und wenig originelles Motiv verwendet. Jede Gelegenheit zum Ausspinnen längerer melodischer Phrasen und Stimmungsmalereien wird verwertet und das volle Orchester zur Schilderung der seelischen Höhepunkte herangezogen. Doch er findet in der Folge leider keine Töne psychologischer Vertiefung für die Heldin, was besonders im letzten Akt empfindlich fühlbar wird. Er beginnt ihn mit einem längeren Vorspiel, das wohl den tragischen Ausgang vorbereiten soll, das zwar ein hübsches Fugato und auch sonst manch guten Einfall enthält, dem aber der innere organische Zusammenhang fehlt. Und im Verlauf des letzten Aktes wird wohl mancher sinnlich-reiche Klang, manch fesselnde Wendung erprobt, — aber die tiefere Wirkung bleibt aus. Man fühlt nach wie vor das Vorhandensein einer glänzenden dramatischen Technik, einer Orchester-Routine und eines Charakterisierungsvermögens, das mehr gibt als „Kapellmeistermusik", — doch es fehlt das Zwingende, aus Tiefen Schöpfende, das dieser Musik erst das Weltbürger-Recht der Künstlerschaft verleihen würde und das von dem Schauspiel verlangt werden durfte. Der Erfolg war — wie bereits erwähnt — sehr stark. Die Aufführung war ausgezeichnet und offenbar mit großer Liebe und Sorgfalt vorbereitet. Die Regie des Intendanten Paul Jensen hatte für stimmungsvolle Ausstattung und trotz der Größe des Raums nach Möglichkeit intime Bühnenbilder gesorgt. Dr. Ludwig Rottenberg holte aus dem trefflich disponierten Orchester jegliche Klangschönheit heraus und war doch auch gelegentlich auf gute Diskretion seines Klanges bedacht. Mit der Christine übertraf Lisbeth Sellin sich selbst. Sie ist für solch sentimentale Gesangspartieen geradezu prädestiniert, wie ihre „Melisande" und „Butterfly" bereits bewiesen. Doch diesmal hatte sie sich fast noch besser in die Gestalt der gemütvollen Heldin eingelebt und ließ auch gesanglich nichts zu wünschen übrig. Karl Gentner, der den Fritz gab, ging mehr von dem Temperament aus; er bot eine ungemein natürliche und auch gesanglich sehr frische Leistung. Das lustig belebende Gegenpaar fand in Lina Doninger und Richard Breitenfeld gleichfalls tüchtige Interpreten. Und in den Nebenrollen bewährten sich Walter Schneider, Marie Wellig und Friedrich Braun.

Theo Schäfer

LONDON: Der Beifall, der dem „Schokolade-Soldat" bei seiner ersten Aufführung im Lyric Theatre gezollt wurde, war ein allgemeiner und die Bezeichnung des Werkes als komische Oper wurde als berechtigt befunden. Der Text geht bekanntlich auf Shaw zurück und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Libretto war daher nicht unbekannt. Die zwar nicht besonders originelle, aber hübsch gearbeitete Musik von Oskar Straus gefiel mehr, als man in Musikkreisen erwartet hatte. Die Kritiker englischer Blätter bezeichnen das Werk als eine echte komische Oper, wenn sie auch das Niveau eines Offenbach und eines Sullivan nicht erreiche. Die Hauptdarsteller, Constance Drever und Hr. Workman, konnten befriedigen; Roland Cunningham gab den selbstbewußten Scheinhelden in packender Auffassung, ließ dagegen stimmlich sehr zu wünschen übrig. — Im Kingsway-Theatre kam nach langer Pause wieder einmal Auber's „Fra Diavolo", leider nicht genügend vorbereitet, zu Gehör. Über die Lücken half der ausgezeichnete Dirigent de Macchi hinweg. Signorina de Frate war eine allerliebste Zerline und Signor de Gregorio stimmlich ein guter Diavolo. F. A. Breuer

MÜNCHEN: Eigentlich ist es ein tristes Metier, ewig zu konstatieren, daß die Dinge dieser Welt unvollkommen sind. Wie gerne errichtet der Kritikus dem wirklich Vollendeten ein Denkmal: Hier hat ein Kunstwerk, hier hat ein Künstler den Sinn des Lebens gezeigt, der Schönheit heißt . . . Doch statt Denkmäler zu bauen, ist man meist genötigt, Marterln zu errichten: Hier entgleiste Herr X. oder Frl. Y. und fuhr mit einem schönen Kunstwerk in den Graben, allwo sich beide das respektive Genick brachen; Gott schenk ihnen die ewige Ruh'; warum tat er nicht früher dazu? . . . Der Grund dieser pseudophilosophischen Einleitung? Ja, weil ich mir nicht so ganz im klaren bin, ob ich den diesjährigen Festspielen im Residenz- und Prinzregententheater ein Denkmal oder ein Marterl errichten soll. Ein Denkmal ist in gewissem Sinne immer nötig da, wo man Mozart und Wagner spielt. Wer von der göttlichen Grazie Mozarts nicht hingerissen wird, wen die menschlich-übermenschliche Tragik des „Ring", sei's auch im zweifelhaftesten Gewande, nicht über seines eigenen Lebens Dumpfheit hinaushebt, der ist nicht wert, daß ihn die Sonne bescheint. Und Bausteine zu einem Denkmal, wenn auch manchmal nicht ganz tadellose, lieferten gewiß die Aufführungen in unserem unvergleichlichen Residenztheater unter dem nicht minder unvergleichlichen Mozartdirigenten Felix Mottl. Fritz Feinhals als Don Juan, Feinhals als Graf Almaviva, Bender als Komtur, Frau Bosetti als Susanne, Frau Bosetti als Konstanze, Frau Preuse-Matzenauer als Sextus im neueingefügten „Titus" — das sind so einige Medaillons für die Vorderseite; die zum Teil recht unmöglichen Dekorationen und Kostüme von anno dazumal seien getrost auf die dunkle Rückseite verwiesen, zusamt einigen Drehbühnen- und anderen -Accidents. Anders steht's mit den Prinzregententheater-Festspielen. Soll ich erzählen, wie man in einer „Tristan"-Vorstellung so sehr in den Graben fuhr, daß man beinahe abklopfen mußte? Oder daß in einer auch dekorativ durchaus absonderlichen „Feen"-Vorstellung Ernst Kraus den Arindal, den er zum ersten Male übernommen hatte, mehr keuchte als sang, erstens weil er ihm überhaupt nicht lag, und zweitens weil er die Rolle nach achttägigem Studium begreiflicherweise nicht überlegen beherrschte? Oder daß der in dankenswerter Bereitwilligkeit einspringende Herr Hofmüller den Mime lediglich mimte? Oder daß sogar Heinrich Knote das Mißgeschick hatte, den Schluß des „Siegfried" nur noch markieren zu können? Oder daß in der „Götterdämmerung" die falsche Brünnhilde schon in die Gluten sprengte, als die echte unseligerweise noch da vorne hochtragisch agierte? Oder — ja Teufel, ein Musikreferat ist doch keine lokale Unfallchronik! Gerne zugegeben, daß, wie das schönere Denkmal eine dunkle Rückwand, so auch das dunklere Marterl eine hellere Kehrseite hat. Auf der müßten viele Eindrücke von altgewohnter Größe vermerkt werden, der Wotan eines Feinhals und van Rooy, die Brünnhilde der Faßbender, der Siegmund eines Ernst Kraus, der sehr vertiefte Siegfried Knotes, die Sieglinde einer Morena, der Hans Sachs und Beckmesser eines Feinhals und Geis, der durchgeistigte Tristan Barys, der Alberich eines Zador. Ja, es müßten auch zwei neue Namen von Bedeutung darauf stehen: der von Frau Weidt aus Wien, die eine hoheitsvolle Isolde, eine herzenswarme Brünnhilde mit so hervorragend schöner Stimme bot, daß man den lebhaften Wunsch empfand, sie dauernd hierher gefesselt zu sehen, und der Name der Frau Sbrujewa; der Alt, den sie ihrer Erda lieh, hat bezwingend metallene Töne. Es müßte auch manche glückliche dekorative Neuerung darauf zu sehen sein, die freie Bergeshöhe in der „Walküre", der endlich in die Höhle zurückverlegte Drachenkampf Siegfrieds und manches andere. Und diese Rückseite dürfte selbstverständlich auch nicht darüber schweigen, daß einzelne der späteren Vorstellungen reinen Genuß gewähren konnten. Aber . . . Es ist doch wieder ein Aber dabei. Wir reden ja hier nicht von mehr oder minder gelungenen Reportoirevorstellungen, wir reden von sogenannten Festspielen, von etwas, das außer dem gewohnten Maße stehen soll. Festspiele; ich meine: der Name hat etwas behalten von dem fast mystisch weihevollen Klang, mit dem ihn die ersten Jahre Bayreuths erfüllt haben, von jenem Klange, der sich schlecht mit dem des vergnüglich eingescharrten Geldes verträgt. Weil sich genug Zahlende finden, hat man die Zahl der Mozartvorführungen, hat man die Zahl der „Ring"-Wiedergaben mit der Zeit erhöht. Man schränke sie wieder ein und verwende die ersparten Wochen auf eine wirkliche und ernstliche Vorbereitung, die heute völlig fehlt. Es ist kein würdiger Zustand, daß vielleicht gerade die ersten Aufführungen selbst als Schule besseren Zusammenhaltes für die späteren dienen müssen; und daß das Gelingen trotzdem in der Hauptsache auf die zwei Augen Mottls gestellt bleibt, der mit seiner starken künstlerischen Suggestionskraft wenigstens meist zuwege bringt, was anderen, schließlich ohne ihr direktes Verschulden, mißlingt. Der beklagenswerte Fehler liegt da durchaus am System. Ob Mister Knote oder Kraus, Miß Morena oder Fay gesungen haben, ist im Grunde nicht so wichtig; Herr Meier oder Frl. Müller wären uns, die wir das Schielen nach dem Dollar nicht als oberstes Gesetz anzuerkennen vermögen, unter Umständen gerade so recht. Was verlangt werden muß, ist die Ehrfurcht vor der über-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ragend großen Aufgabe, die nicht in der glücklichen Improvisation, sondern in ernstester Arbeit ihr Heil sucht. Und nebenbei auch ein wenig Rücksicht auf das zahlende, teuer zahlende Publikum. Wer diesesmal seine 20 Mk. für das Prinzregententheater opferte, der kaufte ein Lotterielos; es konnte vielleicht ein Treffer sein; viel wahrscheinlicher aber, wie bei allen Lotterieen, eine Niete. Es ist notwendig, den Hörern etwas Sicheres zu bieten: die Anwartschaft auf einen wahren und ungestörten Kunstgenuß, wie ihn die Bezeichnung „Festspiele" verheißt. Nicht das Brillantfeuerwerk einiger großer Namen brauchen wir; wir lassen sie uns nur gerne gefallen, wenn ihr Leuchten sich verliert in der reinen und ruhigen Flamme, die ein tiefer und echter Kunstwille entzündet hat und unterhält. Niemand von uns verkennt die Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden sind. Doch die Veranstalter von „Festspielen" stellen ihrerseits Forderungen von allerlei Art an ihr Publikum. Nun, wer fordert, muß sich immer gefallen lassen, daß auch von ihm gefordert werde.

Dr. Eduard Wahl

RIO GRANDE: Die deutsche Operettengesellschaft Tuscher, die Südamerika bereist, gab auch hier zehn Vorstellungen: „Hoffmanns Erzählungen", „Graf von Luxemburg", „Fledermaus", „Försterchristl" usw. Es war das erste Mal, daß sich eine deutsche Gesellschaft hierher wagte; sie siegte auf der ganzen Linie. Selbst die deutschfeindlichen Zeitungen mußten sich anerkennend äußern. Nicht, daß alle Darbietungen gleich vollendet gewesen wären, aber im allgemeinen wurden vorzügliche Leistungen geboten. Mia Werber war gleich gut in Spiel und Gesang, Helene Merviola besonders fesselnd durch gute Charakterisierung (und wundervolle Toiletten), Erich Deutsch-Haupt siegte durch glänzend hohe Töne, Ferdinand Pagin unübertrefflich im Spiel, Hansen und Franz Rauch gute Charakterdarsteller. Ausgezeichnet war für hiesige Verhältnisse das Orchester unter Karl Kapeller und Carl Hoetzel. Auch die Chorleistungen konnten vollauf befriedigen. Waren die künstlerischen Erfolge demnach glänzende, so ließen die finanziellen noch zu wünschen übrig. Die deutsche Kolonie ist klein, und die Brasilianer gewöhnen sich erst allmählich an den Gedanken, daß die Deutschen auch auf diesem Gebiet an der Spitze schreiten; für sie existierten bis dahin nur die Italiener. Hoffentlich kommen die Deutschen im nächsten Jahre wieder, sie werden größere Einnahmen haben und — sie sind Kultur- und Friedensträger!

Fr. Köhling

KONZERT

BERLIN: Die Reihe der Kammermusikkonzerte eröffnete das hier noch unbekannte Rheinische Trio aus Düsseldorf mit entschiedenem Erfolg. Von den drei jungen Künstlern schien der Klavierspieler Guillaume König die überragende Persönlichkeit zu sein; die Violine vertritt Josef Klein, das Violoncell Karl Klein. Ein Verdienst erwarb sich dieses Trio dadurch, daß es neben Beethoven op. 97 und Brahms op. 101 das sehr bemerkenswerte, leider nur gar zu ausgedehnte e-moll Trio op. 102 von Max Reger vortrug, das ich Bd. 29 S. 185 gebührend gewürdigt habe. — Debussy's höchst eigenartiges g-moll Quartett, das César Franck'sche und Dvořák's op. 96, Glanzstücke des Brüsseler Quartetts, bildeten das Programm des hier bisher noch unbekannten Zoellner-Familie-Streichquartetts: alle Achtung, wie Antoinette, Amandus, Joseph Vater und Sohn Zoellner sich dieser schwierigen Aufgaben entledigten; zu wünschen wären ihnen freilich klangvollere Instrumente. — Als tüchtigen, technisch und geistig durchaus reifen Geiger lernten wir Eugen Brünell kennen, der selbst der großen C-dur Fuge Bachs gewachsen war. — Das Philharmonische Orchester ist von der Scheveninger Sommerkampagne frisch und wohlbehalten zurückgekehrt und heimste im ersten populären Konzert u. a. nach Liszts „Les Préludes" reichen Beifall ein, der nicht in letzter Linie dem hochverdienten Dirigenten Dr. Ernst Kunwald galt. Solistisch waren tätig Konzertmeister Gesterkamp und der Solocellist Bache, der leider die entsetzlich unmodernen Variationen über „O cara memoria" von Servais vortrug, als ob es nicht Besseres gäbe! Eine Novität brachte sogar dieses Konzert: zwei eigenartige rumänische Rhapsodieen des in Paris lebenden Georges Enesco. Am ersten Geigerpulte vermißte man Anton Witek, der in Amerika eine neue Wirkungsstätte gefunden hat; ausgeschieden sind auch der langjährige erste Klarinettist Rode und der Solobratschist Fridolin Klingler, für den Herr Bachmann eingetreten ist, während die erste Klarinette Herr Conrad übernommen hat. Wilhelm Altmann

Hermann Viebigs Klavierspiel erfreut vor allem durch die durchdachte Art des Vortrags. Es steckt in seiner Phrasierung eine Summe von künstlerischer Überlegung, wie sie nur der kleinere Teil unserer Pianisten aufzubringen vermag. Um aber im Konzertsaale auf das vorwiegend nur materiell hörende Publikum zu wirken, muß der Künstler vor allem mit mehr Verve spielen. Damit braucht er seinen Vortrag noch nicht zu vergröbern. Stärkere Kontraste dynamischer und agogischer Art, ein frischeres Draufgehen würden aber seine unleugbar starken, innerlichen musikalischen Qualitäten erst ins rechte Licht setzen.

Hermann Wetzel

Duett- und Liederabend von Irmgard Kraus-Sonderhoff und Paul Sick. I. Kraus-Sonderhoff: ein etwas hart klingender Mezzosopran, der bei Figuren leicht versagt, im ganzen aber sich kräftig durchringt. P. Sick: ein lyrischer Baßbariton von kolossalem Umfang, aber in der Tongebung nicht ganz sicher. Die musikalische Kultur ist bei beiden mittelmäßig. Vier Manuskriptlieder. Das „Requiem" hat der Komponist Ch. E. Clausius durch die technisch nicht üble Vertonung eher verflacht als vertieft; der für die Duett-Komposition ungeeignete „Zwiegesang" desselben Tonsetzers ist in der Zartheit wohlgelungen. „Ich und Du" von A. Hofmeier und „Am Abend" von A. Stier sind belanglose süßliche Stücke. Arno Nadel

Auguste Hartmann-Rauter, die ihren ersten Liederabend gab, neigt sehr zu Übertreibungen im Ausdruck, viele Liedstellen wurden von ihr mehr melodramatisch behandelt als ge-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sungen. Dieser Fehler ist sehr zu bedauern, denn sie besitzt gute Stimmittel; so gelang ihr z. B. der Anfang der „Letzten Bitte“ von Brahms hervorragend. Charakteristisch für die Auffassung der Sängerin war die Wahl einiger Lieder von Schultze-Biesantz, die mit Ausnahme von „Ich liebe dich“ so unsanglich geschrieben sind, daß sie den Sprechton erfordern.

Max Vogel

Zu Beginn der jungen Saison stellte sich Ferdinand Schäfer aus Indianopolis (U. S. A.) als Dirigent des Blüthner-Orchesters vor. Bei aller Sympathie für das Schlichte seines Auftretens tritt das Fehlen einer höheren Begabung für die Dirigierkunst, der Mangel einer persönlichen Note doch wohl zu sehr in die Erscheinung, um diesem Abend einen besonderen Platz in unserer Erinnerung einzuräumen. — Eine glückliche Hand bei der Abfassung des Programms zeigte Alfred Sittard: Regers Sonaten in fis-moll und d-moll, zwischen beiden zwei Präludien und Fugen von Bach. Der Orgelvirtuose ist eine recht bemerkenswerte Persönlichkeit, die neben technischer Fertigkeit, stark entwickeltem Klangsinn, sowie der Fähigkeit, zwischen den Zeilen des aufzuführenden Werkes lesen zu können, jenes Vermögen besitzt, unser Interesse fortdauernd wachzuhalten. Gerade das letztgespielte opus Regers war es, das unseren Beifall am meisten herausforderte. Diese pompöse Schlußfuge, die da mit Bachscher Gewalt durch den Blüthner-Saal brauste, ist so recht das Stück, in dem sich Kraft und Virtuosität und andererseits eine grandiose Kompositionskunst die Wage halten.

Gustav Kanth

Eleanor Anna Ehlers spielte zu lärmend und mit zu viel Pedal Klavier. Ihr Ton trägt nicht, weil sie zu sehr mit den Armen spielt; ihr Bach leidet unter falscher Phrasierung, ihr Beethoven unter manierierter Auffassung. Das rhythmische Gefühl weist bedeutende Defekte auf. — Der Bremer Lehrer-Gesangverein unter Ernst Wendel errang einen bemerkenswerten Erfolg. Der Gesamtklang des Chores war stellenweise wundervoll, im einzelnen überraschten besonders die Tenöre durch machtvolle, aber nie unedle Fülle. Die Auffassung der verschiedenen Stilgebieten angehörenden Chöre seitens des Dirigenten war durchweg von gediegenem musikalischen Empfinden und Geschmack getragen. Die mitwirkende Pianistin Elisabeth Bokemeyer erntete mit Recht viel Beifall durch ihr technisch fast vollendetes und geistig fein ausgearbeitetes Spiel.

Max Burkhardt

LONDON: Die Promenaden-Konzerte in Queens Hall brachten unter Henry Wood's Leitung jüngst einige Neuheiten. Alfred Bruneau kam mit einer Orchester-Suite aus „L'Attaque du Moulin“ zum Wort, und zwar, weil sie bei der Erstaufführung so gut gefiel, an zwei Konzerttagen hintereinander. Die andere Neuheit war: „Nachtgedanken“ des britischen Komponisten H. V. Jervis-Read, Musiklehrer am Winchester College. Das düster angehauchte Werk, dessen Grundgedanke ist, das Leben sei „halb Schlaf, halb Kampf“, ermüdete durch die Einförmigkeit des zweiten Teils und vermochte keinen tieferen Eindruck zu erzielen. F. A. Breuer

MÜNCHEN: Eigentlich hätte man denken sollen, daß die verschiedenen Arten und Abarten der Musikfeste einigermaßen erschöpft wären. Weit gefehlt. Findige und in ihrem Fache tüchtige Leute entdecken immer wieder etwas Neues; von den Komponistennamen, Städten und Landschaften geht man zu den Nationen, und so sind wir harmlosen und unschuldigen Münchener zum ersten französischen Musikfest in Deutschland gekommen. Es ist schade, daß es mit so viel Brimborium und Gerede über die mehr oder minder politische Bedeutung dieser Sache für Weltfrieden, Völkerversöhnung usw. in Szene gesetzt war; dadurch wurde es dem für Phrasenbenebelung nicht Empfänglichen erschwert, die Veranstaltung immer so ernst zu nehmen, als sie nach ihrer rein künstlerischen Seite immerhin verdient hätte. Freilich vermied man auch beim künstlerischen Arrangement erhebliche Fehler nicht. Einmal den Hauptfehler fast aller Musikfeste: zuviel bringen, zu vollständig sein zu wollen. Zwei gute Stunden morgens, drei Stunden abends Musik ist für den musikfestgewohntesten Magen ein bißchen viel, selbst wenn es nur Anregendes zu hören gibt; doch auch das war nicht immer der Fall. Die jüngere Komponistengeneration Frankreichs scheidet sich in der Hauptsache in zwei große und ziemlich gegensätzliche Gruppen; innerhalb dieser Gruppen jedoch gleichen sich die einzelnen Köpfe meist sehr stark. Nicht daß sie durchaus aus dem Dutzend geschnitten wären; gewiß nicht. Hätte man aber insbesondere unter den Vorgängern und Nachtretern Debussy'scher Richtung eine strengere Auswahl getroffen, so hätte man leichter den Eindruck ermüdender Monotonie vermieden, der den Hörer in manchem der Konzerte auf die Länge unwiderstehlich überfiel, und zugleich die Dauer heilsam eingeschränkt. Es ist einigermaßen merkwürdig, daß der heitere wirklichkeitsfrohe Geist der Franzosen den Debussysme erzeugt und sich ihm in die Arme geworfen hat; und doch psychologisch wiederum nicht unverständlich. Das Theater, wenn man will: das Theater der heiteren Muse, war lange Zeit auch für die nationale Musik in Frankreich so sehr der Hauptnährboden, daß es wohl notwendig war, sich in das so ganz antidramatische, antitheatralische Wesen des Debussy'schen Empfindens zu flüchten, um etwas Neues schaffen zu können, nachdem einmal der Wagnersche Einfluß nicht mehr auszuschalten war und doch aus völkischem Ehrgeiz besiegt werden sollte. Ich glaube nicht, daß Debussy bei uns Nachahmung und Gefolgschaft finden wird, sowenig wie sein Artverwandter, Maeterlinck. Die künstlerischen Prinzipien Debussy's sind interessant, allein die Mittel, durch die er sich auszusprechen vermag, sind zu gleichförmig und zu enge beschränkt. Was man einmal sehr fesselnd finden konnte, empfindet man leicht als unangebracht und darum langweilig, wenn man es zum zweitenmal in ziemlich der gleichen Weise auf einen anderen Vorwurf angewendet sieht. Und überhaupt können sich ein Komponieren nach Prinzipien höchstens die allergrößten Genies leisten, weil sie es immer verstehen werden, ihre Prinzipien rechtzeitig selbst zu durchbrechen; bei anderen führt dieser Ballast sehr leicht zur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schablone. Man empfand das ohne weiteres bei „Nuages", der ersten Nummer der „Nocturnes" für Orchester, die man diesesmal von Debussy spielte. Kernfester gestaltet sind die „Fêtes", die darum bedeutend erfreulicher erscheinen. Einigermaßen nahe der verschwommenen Stimmungshaftigkeit Debussy's steht der viel ältere Gabriel Fauré, vorab in seinen Liedern; wer überhaupt sich der schwammigen Verflossenheit der meisten französischen Romances und Mélodies erinnert, wird sich mindestens über eine der Wurzeln der Debussy'schen Empfindungswelt nicht im unklaren sein. Andererseits war mir gerade die „Pelléas und Mélisande"-Suite Fauré's einer der auserlesensten Genüsse des Festes; aus einer Amalgamierung französischer Eigenart und Wagnerschen Einflusses ist da etwas durchaus Originelles entstanden, das den Älteren weit über den Jüngeren erhebt; schmerzliche Trauer, unendliche Sehnsucht ist überzeugend in Töne gefaßt. Fauré's Kammermusik ist liebenswürdig und formvollendet, ohne gerade in die tiefsten Tiefen hinabzusteigen. In dieser Gruppe sei außerdem noch genannt Arthur Coquard mit seiner Orchestersuite „In Norwegen", deren erster Satz „Am Nordkap" drückende und öde Leere einer Landschaft überzeugend malt. Die andere Reihe von Komponisten, die uns diesmal vorgeführt wurden, schließt sich wieder zu einer Einheit zusammen. Es sind Edouard Lalo, Maurice Ravel und Roger Ducasse. Sie übertragen einen Teil des Theatertemperamentes der Franzosen in die reine Orchestermusik. Ihre Vorzüge sind eine ausgezeichnete Technik, eine oft kolossal farbige und reiche Instrumentation und die Prägnanz und der Witz ihrer Einfälle, die sich hie und da eben noch an der Grenze des Erlaubten und ernst zu Nehmenden bewegen. Am skrupellosesten nach dieser Richtung zeigt sich Maurice Ravel in seiner „Spanischen Rhapsodie"; dafür leuchtet aber sein Orchester in einer effektvollen Buntheit, die schier unübertrefflich und dem Stoffe jedenfalls sehr gut angepaßt ist. Am solidesten arbeitet Lalo in der „Norwegischen Rhapsodie"; am meisten Geist aber verrät Ducasse in der „Französischen Suite", die alten Formen mit viel Grazie ein vergnügtes Schnippchen schlägt, um auf einmal in einem schönen Dialog zwischen Klarinette und Englisch Horn zu verraten, daß diesem leichtbeschwingten Humoristen auch der Ernst gut zu Gesichte steht. Eine Anzahl von Persönlichkeiten waren — zum Teil bedauerlicherweise — nur mit Kleinigkeiten vertreten, so der bedeutende und zu frühe gestorbene Chausson mit der herben „Chanson perpétuelle", Bruneau mit seinem Vorspiel zu „Messidor", Chabrier mit seiner „Gwendoline"-Ouvertüre und weiter mit drei Klavierstückchen, welch letztere allerdings den Appetit nach mehr ganz und gar nicht erweckten, Dubois mit einer gutklingenden Ouvertüre zu „Frithjof" und H. Duparc mit einem in Erfindung und Instrumentation gleich hervorragenden Orchesterlied „La vague et la cloche", das wie ein düsterer Alp vorüberzieht. Dukas' Vorspiel zu „Ariadne und Blaubart" tat in seiner Vereinzelung keine sonderliche Wirkung, desto mehr natürlich der oft gespielte und in der Tat brillant gemachte „Zauberlehrling". Der „Sinfonia sacra" des in Frankreich sehr geschätzten Widor vermochte ich mit dem allerbesten Willen keinen Geschmack abzugewinnen, ebensosehr wegen ihres Mangels an prägnanter Thematik als wegen des schlechten Klanges ihres Kontrapunkts und ihrer Instrumentation (Streicher, Blechbläser, Orgel, je eine Solo-Oboe und -Klarinette); besser sind Widor's Orchesterlieder, doch vermeiden sie nicht scharf genug einen etwas banalen Einschlag. Daß man Berlioz nur mit einem kurzen Orchesterliede vertreten fand, mußte einiges Erstaunen erregen; und auch sonst sah man einige Namen der modernen Schule nicht auf dem Programm, die man gern an Stelle anderer erblickt hätte. Etwas deplaciert fand ich desgleichen die sporadische Einstreuung alter Clavecinmusik (Couperin, Rameau), die freilich von Frau Landowska bewunderungswürdig gespielt wurde, und auch einiger alter Chansons, deren sich die Münchener Madrigalvereinigung unter Jan Ingenhoven mit viel Erfolg annahm. Wollte man jedoch alte Musik ins Programm einfügen, so mußte denn doch ein kurzer Überblick über ihre reichen Schätze gegeben werden; so kamen die paar Sachen nur als unnötiges Verlegenheitseinschiebsel zur Geltung. Bleiben noch drei überragende Namen, die bei uns wohlbekannt sind: Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns und César Franck. Und in ihnen verkörpert sich ohne Zweifel auch die größte Kraft der französischen Orchester- und Kammermusik. Vincent d'Indy's Erste Symphonie für Orchester und Klavier, die sehr schön und kenntnisreich über eine französische Gebirgsweise aus den Cévennen aufgebaut ist, erscheint ebenso vollkommen in ihrer Art wie die ein wenig pathetischere Dritte Symphonie in c-moll von Saint-Saëns, während d'Indy's „Fervaal"-Ouvertüre in ihrer zarten, traumschönen Erscheinung einen der liebenswürdigsten Eindrücke der Konzertabende ergab. Den Haupttriumph errang dennoch Saint-Saëns, der Kammermusikkomponist, oft mit staunenswerter Agilität und Virtuosität selbst am Klavier die Interpretation seiner Werke befeuernd. In ihm hat die Eigenschaft ihre schönsten Blüten getrieben, die quasi als Nationaleigentum so ziemlich alle französischen Künstler der Feder, die Notenfeder nicht ausgenommen, besitzen: jener exquisite Formsinn, jene unnachahmliche Eleganz der Linienführung, die auch das Unbedeutendere hebt und adelt, die es in manchen Fällen vielleicht mehr erscheinen läßt, als es in der Tat bedeutet. Es bleibt auch für uns schwerblütigere Deutsche trotz allerlei nicht zu beschwichtigender Einwendungen ein unbestreitbares Vergnügen, seiner Cellosonate, seinem Septett für Klavier, Streichinstrumente und Trompete, und vor allem seinem meisterhaften e-moll Trio zu lauschen, zumal deutscher Einfluß (Mendelssohn, Schumann) bei ihm unverkennbar ist. Diese Sätze, deren Fluß niemals auch nur eine Sekunde stockt, sind mit einem Geschick ohnegleichen gefügt, dem unsere deutsche Musik kaum etwas an die Seite zu stellen hat. Und trotz alledem: Will man den Höhepunkt des Festes für uns zurückrufen, so muß man den Namen des Größeren nennen: César Franck's. Seine d-moll Symphonie bleibt innerhalb der französischen Tonkunst ein ragendes Denkmal von Größe, und wenigem habe ich in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesen drei Tagen mit so ausgesuchtem Vergnügen zugehört, wie seinen symphonischen Variationen für Klavier und Orchester, die ihr Thema mit so gelassen sicherer Hand durch die reizvollsten Verwandlungen führen. César Franck ist ein guter Maßstab, ungut nur für das, was heute in Frankreich als neu und groß betrachtet wird. Ein Teil seines äußeren Erfolges hatte dieses Franck'sche Werk seinem Interpreten am Klavier, dem hervorragenden Pianisten Alfred Cortot zu danken, der auch in den anderen Konzerten als Kammermusikspieler sich verdiente Lorbeeren erwarb. Dies erinnert mich daran, ein paar Worte noch über die Mitwirkenden im allgemeinen zu sagen. Das außerordentlich für diese Gelegenheit verstärkte Tonkünstler-Orchester hielt sich durchweg sehr wacker; über alles Lob erhaben war sein Dirigent, Herr Rhené-Baton, der nicht nur jede Nummer eminent einstudiert hatte, sondern ebenso auch jede zu der ihr gemäßen Geltung zu bringen wußte (warum nur sah man ihn nicht an der Spitze eines der großen französischen Konzertorchester?). Unter den Solisten sind die Herren Viannenc und Huberdeau nebst Frl. Rose Féart zu nennen, die alle mit schöner Stimme auch ansprechenden Vortrag verbinden. Unter den Instrumentalsolisten ragten die Herren Heyde (Violine) und Maas (Cello) hervor.

Soll ich mit wenig Worten das Schlußfazit dieses von den „Amis de la musique", einem Anhängsel der Internationalen Musikgesellschaft, in der Hauptsache zuwege gebrachten Festes ziehen, so müßte ich eigentlich sagen, daß es überflüssig gewesen ist. Denn einmal kennen wir viele der hier vorgeführten Werke seit langem in Deutschland — als erster wies in ausführlichen Essays schon 1889 Adolf Sandberger in der „Neuen Musikzeitung" auf sie hin —, und dann nehmen die Franzosen auch in unseren Konzertprogrammen des letzten Jahrfünfts insbesondere schon einen sehr breiten Raum ein. Ob es außerdem unter allen Umständen empfehlenswert erscheinen mag, französische Orchestermusik so en masse vorzuführen, wie es in diesem Falle geschah, dafür mögen die fünf Konzerte dem unbefangenen Beobachter wohl keinen unumstößlichen Beweis geliefert haben. Wo liegt also der innere Wert des Experimentes? Am Ende in der Tat in seiner politischen Bedeutung? Ja, soll denn auch die Musik noch zur Magd der hohen Politik erniedrigt werden? Ich denke, sie ist als Magd beflissener Geschäftemacher schon genügend depraviert. Geschäft und Kunst, das ist nun einmal ein Reim, so wenig sich's reimt; Politik und Musik wollen wir aber doch nicht ins deutsche Reimlexikon übergehen lassen.

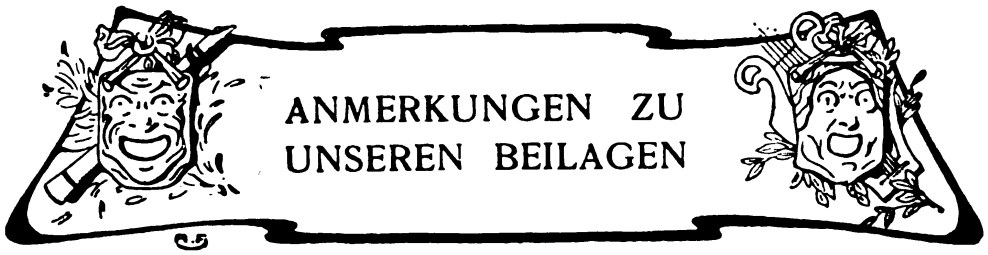
Dr. Eduard Wahl

SONDERSHAUSEN: Unsere in der Zeit von Pfingsten bis 1. Oktober allsonntäglich stattfindenden Symphoniekonzerte (Loh-Konzerte) wurden in diesem Jahre durch den neuen Dirigenten Prof. Herfurth sehr günstig beeinflußt. Er bevorzugt die klassische Richtung, ist aber so gerecht und vielseitig, auch jeder anderen mit ihren besseren Werken einen Platz in seinen sorgfältig gewählten Programmen einzuräumen. Nach eigenem Wort stellt er bei der Ausführung das „Wie" noch über das „Was", und das gibt jetzt unseren Konzerten einen solchen ursoliden Grund, auf dem die feinsinnige Auffassung des Dirigenten, verbunden mit der intelligenten Gewandtheit unserer Hofkapelle, zu aller Hörer Freude die künstlerisch schönen Tongebäude aufführen. Herfurth hat auch als erster den Mut gehabt, zugunsten vollkommenerer musikalischer Wiedergabe mit der jahrhundertalten Tradition zu brechen, die die Loh-Konzerte, eine fürstliche Stiftung, ins Freie verlegte. Eine Fülle von da draußen nie gehörter Schönheit, von zarten Schattierungen, Klangeffekten, Kontrasten, Klarheit der Polyphonie und gesteigerter Wirkung des Melodischen offenbart sich jetzt dem musikfreundlichen Hörer bei den im imposanten geschlossenen Raum ausgeführten Tonschöpfungen. Der Kampf bei dieser Reform der Loh-Konzerte gegen alte Gewohnheit, Vorurteil, Mangel an künstlerischer Einsicht ist hart, aber das Ideale muß siegen. Wenn auch ich in dieser Besprechung das „Wie" dem „Was" voranstelle, so erforderte das die Neuheit des Zustandes. Was sonst von „Neuheiten" zu melden ist, zählt sich an den Fingern einer Hand her. Da wäre: die Symphonie in G-dur von Weingartner, die ihre imposantere Schwester in Es-dur an Wirkung aber nicht erreicht. Die Marschszene des zweiten Satzes ist ihr bester Teil. Ferner: die Symphonie in h-moll von Franz Mayerhoff, dem verdienstvollen Chemnitzer Musiker, ein Werk tüchtiger Arbeit in etwas altmodisch anmutendem Stil. Sodann: eine Wiederbelebung der selten gehörten wertvollen Symphonie in F-dur von Hermann Goetz. Doch das ist keine Novität. Erstaufführungen wurden den beiden symphonischen Dichtungen zuteil: „Es waren zwei Königskinder" von Fritz Volbach und „Der Zauberlehrling" von Paul Dukas. Beides sind geistvolle musikalische Illustrationen bekannter poetischer Meisterschöpfungen, deren seelischen Inhalt der deutsche Komponist, deren äußere Vorgänge der französische sich charakteristischerweise zum dankbaren Vorwurf nimmt. Durch den Vortrag eines gehaltvollen Violinkonzertes in h-moll von Alfred d'Ambrosio machte Kammermusikus Plümer auf einen italienischen Komponisten aufmerksam, der außerordentliche Beachtung verdient.

M. Boltz



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem einleitenden Aufsatz von Widor und Schweitzer geben wir ein interessantes Porträt von Joh. Seb. Bach bei, das unseren Lesern zur Vervollständigung der in der „Musik“ im Laufe der Jahre veröffentlichten bildlichen Darstellungen des Thomaskantors nicht unwillkommen sein dürfte. Es ist ein Stich von W. Jab nach dem Gemälde von Hammann. Der Besitzer, Herr Pastor Schecker in Blender bei Verden (Aller), der ihn uns zur Wiedergabe freundlichst überließ, konnte uns nichts weiter darüber mitteilen, als daß das Bild seit mindestens 50 Jahren im Besitze seiner Familie sei. Vielleicht ist einer unserer Leser in der Lage, über das Gemälde von Hammann nähere Mitteilungen zu machen, die wir bei Gelegenheit gern zum Abdruck bringen.

Von den beiden Jugendporträts W. A. Mozarts stammt das erste aus der ehemaligen Sammlung Donebauer in Prag. Es ist ein Original-Ölgemälde in Goldrahmen (50×38 cm); der Maler und die Entstehungszeit sind bisher nicht bekannt. Die Züge Mozarts weisen eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem 1770 in Verona auf Veranlassung des General-Einnehmers von Venedig Pietro Lugiati gemalten Ölbild und mit einem im Jahre 1776, vermutlich in Mannheim, entstandenen Medaillon auf.

Das zweite Bild des Meisters ist erst vor kurzem in Paris im Besitze des Herrn A. Rambo entdeckt worden. Die Urheberschaft des zur Zeit im Mozart-Museum in Salzburg ausgestellten Gemäldes wird Jean Baptiste Greuze (1725—1805) zugeschrieben. Der erste Aufenthalt Mozarts in Paris dauerte vom 18. November 1763 bis zum 10. April 1764, der zweite vom 10. Mai bis zum 9. Juli 1766. Da nach einer Zeitungsnotiz das Bild von Greuze den Tondichter im Alter von zehn Jahren darstellen soll, wäre seine Entstehung also in die Zeit von Mozarts zweitem Pariser Aufenthalt zu setzen. Auch über dieses Bild sehen wir gern sachdienlichen Mitteilungen aus unserem Leserkreise entgegen.

Mit dem folgenden Blatt gedenken wir des 80. Geburtstags (25. September) von Karl Klindworth, einem der wenigen Überlebenden aus der frühesten Zeit der Kämpfe um die Ideale der neudeutschen Richtung. Die Porträts des verehrungswürdigen Künstlers, dem die „Musik“ aus Anlaß seines 75. Geburtstages einen ausführlichen Gedenkartikel widmete (Jahrgang IV, Heft 24), sind nach photographischen Aufnahmen aus älterer Zeit gefertigt.

Über den am 5. September im Alter von 70 Jahren verstorbenen hervorragenden Musikhistoriker Prälat Dr. Franz Xaver Haberl, den hochverdienten Begründer und Leiter der Regensburger Kirchenmusikschule, haben wir in der „Totenschau“ des 1. Oktoberheftes eine längere Notiz veröffentlicht.

Den Schluß bildet ein Porträt von Ludwig Deppe, seit dessen Tode am 5. September zwanzig Jahre vergangen waren. Von 1886—88 war er Kapellmeister der Königlichen Oper in Berlin, leitete die Symphoniekonzerte im Opernhaus und dirigierte auch die von Graf Hochberg begründeten schlesischen Musikfeste. In weiteren Kreisen ist Deppe hauptsächlich durch seine Methode des Klavierunterrichts bekannt geworden. Seiner Schülerin, Fräulein Elisabeth Caland in Berlin, die seine Lehre weiter ausbaute, verdanken wir das seltene Bild des sympathischen Künstlers.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOH. SEB. BACH
Nach einem Gemälde von Hammann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 2

W. A. MOZART

Nach dem Gemälde eines unbekannten Meisters

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



W. A. MOZART
Nach dem Gemälde von J. B. Greuze

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Münchener Zeit



Londoner Zeit

KARL KLINDWORTH

* 25. September 1830



X. 2

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

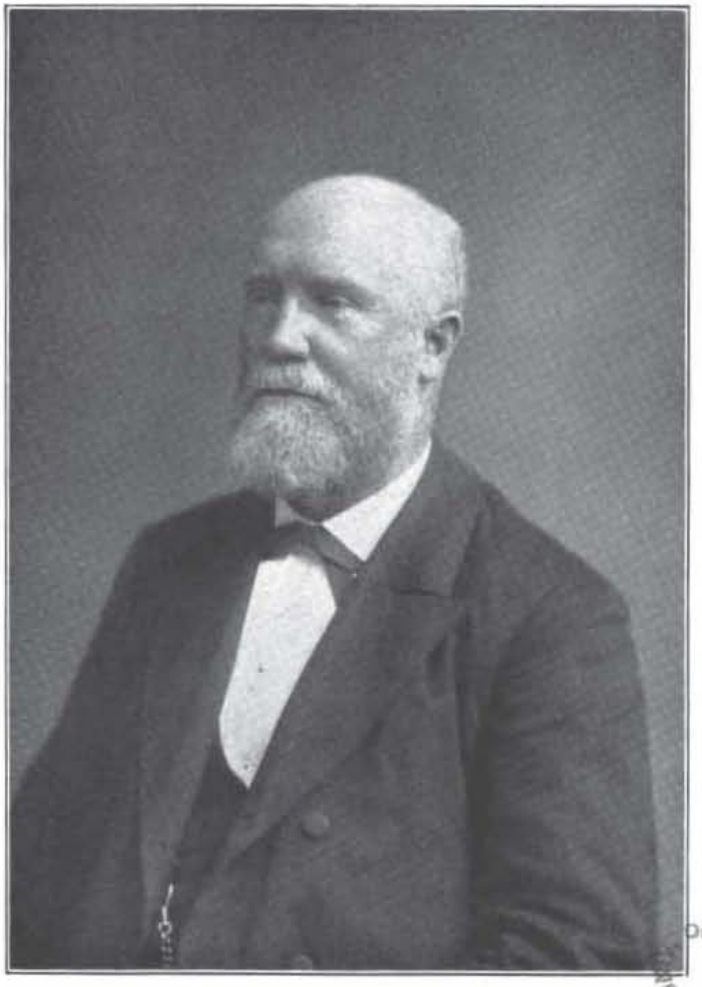


X. 2

FRANZ XAVER HABERL

† 5. September 1910

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



LUDWIG DEPPE
† 5. September 1890

X. 2

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Das Beste, das Feste und Letzte im Künstler bleibt doch das Unbewußte, Instinktartige.

Moritz Hauptmann

X. JAHR 1910/1911 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Fitz de la Roture
Künstler und Publikum
3 Briefe an einen ausübenden Musiker

Charles Marie Widor und **Albert Schweitzer**
Wie sind J. S. Bachs Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren? (Schluß)

Albert Kopfermann
Mozart: „Susanna"
Kleines Klavierstück
nach einer Mozartschen Skizze bearbeitet

Oskar Wappenschmitt
Von der Modulation

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KÜNSTLER UND PUBLIKUM

3 BRIEFE AN EINEN AUSÜBENDEN MUSIKER[1])

von Fitz de la Roture-Genf

I.

Lieber Freund und trefflicher Künstler!

Warum ich Ihren letzten ausführlichen Brief unbeantwortet gelassen habe? — Weil ich ein leidlich höflicher Mensch bin, der erst ausgiebig gereizt werden muß, ehe er den Leuten unangenehme Dinge sagt. Aber Ihr zweites Schreiben hat alles hierzu Nötige gründlich besorgt, und Sie und Ihre Gilde sollen sich nicht über Zurückhaltung meinerseits zu beklagen haben.

Fassen wir den Fall, der Ihren Unmut erregt, ruhig ins Auge: Ein bedeutender Tonsetzer schreibt ein Konzert ganz neuer Art. Die Gefahr, mit etwas derart Ungewohntem vor das Publikum zu treten, schreckt den allgemein bedingungslos anerkannten Koryphäen Ihrer Kunst ab, dem die Ehre zugedacht war, das Werk zu lancieren. Sie studieren das ungeahnte Schwierigkeiten bietende Tonstück, versenken sich ganz hinein, bis es Ihnen im gleichen Maße inneres Erlebnis geworden ist, wie seinem Schöpfer, der auch in Ihrer Wiedergabe alles findet, was er hineingelegt. Sie spielen nun das Konzert, es findet allenthalben den größten Beifall und — Sie sind unzufrieden. Weshalb? Etwa weil die Kritik im allgemeinen und der maßgebendste Kritiker im besonderen an Ihrer Leistung zu mäkeln hat? O nein! Die Anerkennung ist sozusagen ungeteilt. Aber Sie finden, daß über dem Werk der ausübende Künstler fast vergessen wird; daß die wenigen lobenden Worte, mit denen Ihrer Leistung gedacht wird, in kränkendem Mißverhältnis stehen zu der Ausdehnung, die die eingehende Besprechung der Neuheit gewonnen hat.

Verpflichtete mich unsere langjährige Freundschaft nicht zu unbedingter Offenheit, so schriebe ich: Ihre Empfindlichkeit ist komisch. So aber kann ich es Ihnen nicht ersparen: sie ist traurig, tieftraurig.

Daß Sie das Gefühl nicht haben, den höchstmöglichen Triumph für den ausübenden Künstler zu erleben: über dem Werk vergessen zu werden!

[1]) Das Tatsächliche, das diesen Briefwechsel veranlaßt hat, ist durch Erfundenes ersetzt worden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vergessen zu werden, weil Ihre Interpretation seine Schönheiten so vollkommen zutage treten ließ, daß die tiefe Ergriffenheit des schaffenden Musikers sich ohne jede Einbuße auf die Hörer übertragen konnte. Wären Sie vereinzelt in dieser Auffassung der Dinge, so würde ich das mir Unfaßbare als persönliche Schrulle betrachten, — aber aus Ihnen spricht der Geist des ausübenden Künstlers im allgemeinen; von hundert Ihrer Kollegen würde — vielleicht — einer Ihre Empfindung nicht geteilt haben. Es handelt sich in der Tat um eine Berufskrankheit.

In dieser Bezeichnung liegt neben der Anklage die teilweise Entlastung. Wie bei allen anderen Berufskrankheiten ist die Ursache des Übels hauptsächlich in äußeren Umständen zu suchen. Nur ist der bedeutende Unterschied vorhanden, daß die Krankheitserreger des Milieus bei anderen Berufen notgedrungen in den Kauf genommen werden müssen, während sie für den Künstler eine der anziehenden — für die meisten geradezu die anziehendste — Seite seiner Profession bilden.

Ich spreche von dem Interesse des Publikums für die Person des Künstlers. Während fast alle Leistungen auf wissenschaftlichem und technischem Gebiet, sobald nicht aus irgendwelchem, meist merkantilem, Grunde die Reklametrommel gerührt wird, für die nichtfachliche Außenwelt anonym bleiben, steckt für den ästhetisch Genießenden hinter dem ihn erregenden Kunstwerk ein Mensch, den er zu kennen wünscht. Seltsam! Man ist nicht im geringsten erstaunt, wenn ein großer Botaniker ein sonst ganz alltägliches Menschenkind ist, wenn der Konstrukteur einer wundervollen neuartigen Brücke sogar als sonst unternormal bezeichnet werden muß, — sobald sich aber der Maler eines hervorragenden Gemäldes oder der Komponist einer prachtvollen Symphonie als ein ungewöhnliches Individuum oder als schrullenhafter Halbnarr entpuppt, ist man „enttäuscht". Auf der einen Seite findet man nichts Erstaunliches darin, daß hochentwickelter Intellekt mit ethischer Vulgarität und ästhetischer Stumpfheit zusammengekoppelt sein kann — andererseits will man die Unabhängigkeit ästhetischer Beanlagung von moralischer und intellektueller nicht begreifen. Ein Künstler ist unter allen Umständen „interessant".

Die Gründe dieser optischen Täuschung sind leicht zu finden. Sobald er nur zu essen hat, ist der Mensch dankbarer für das, was ihn ergötzt, als für das, was ihn belehrt oder sonst fördert. Die Einwirkung ist eine unmittelbarere, die Rezeption eine mühelosere. Er wendet den Spendern ästhetischer Erregungen sein Interesse in ganz anderem Maße zu, als Gelehrten und Erfindern; und die Nachwelt ist in dieser Beziehung ebenso schreiend ungerecht wie die Mitwelt. Nur einige Beispiele für unzählige: Wie viele Personen unter tausend Bewohnern einer Universitätsstadt mit Theater, Museum und Konzertsaal wissen etwas von Saint-Saëns?

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dreihundert. Und wie viele von einem anderen Zeitgenossen, von Lord Kelvin? — Ich wähle absichtlich einen Mann, der sich nicht lediglich mit Fragen beschäftigt hat, die den Interessen des großen Publikums fernliegen. — Höchstens zehn. Wie viele haben von Guido Reni gehört? Gewiß hundert. Und wie viele wissen etwas von Simon Stevin? Vielleicht einer. Und doch war das nicht nur ein hochbedeutender Geometer, Physiker und Ingenieur, sondern auf ihn ist die Einführung der Dezimalbruchrechnung zurückzuführen (1596), einer Sache, deren sich jedes Marktweib der zivilisierten und halbzivilisierten Welt — mit Ausnahme Englands, das in dieser Beziehung hinter der Türkei zurücksteht — tagtäglich, ja stündlich bedient. Niemand hat je danach gefragt, ob Linné leberkrank war oder gerne Rotwein getrunken hat, während derlei hochwichtige Dinge, wenn sie Rousseau oder Goethe betreffen, Gegenstand der Literaturgeschichte geworden sind. Ihre Bedeutung für den Biographen und Psychologen soll durchaus nicht verkannt werden; diese würde aber doch bei Linné nicht geringer sein. Die Hirnrissigkeit offenbart sich darin, daß wir uns weismachen, ohne Kenntnis solcher Personalia könne der rein ästhetische Wert der „Nouvelle Héloise" oder der „Iphigenie" nicht voll gewürdigt werden.

Im steten Kontakt mit einem derart verschrobenen Publikum, das er stumpf und unverständig schilt, wenn es kalt bleibt, dessen Kompetenz er aber nie in Zweifel zieht, wenn es sich mitreißen läßt, und im ewigen Quivive gegenüber einer Kritik, die durch journalistisches Kontagium dazu gebracht worden ist, vor allem anderen amüsant sein zu wollen, und sich nur mehr in Superlativen — sei es im Lob, sei es im Tadel — bewegt, ist der ausübende Künstler ein hypersensitives Individuum geworden, das selbst mit Samthandschuhen anzufassen bedenklich ist. Denn es will überhaupt nicht angefaßt sein. Von Menschen seines Geschlechts beansprucht es Verehrung, von Menschen des anderen Anbetung. Lächeln Sie nicht über diese übertrieben scheinenden Worte. Sie sind wahr! Was ein ausübender Künstler an Äußerungen ästhetischer Bewunderung und menschlichen wärmsten Interesses „vertragen" kann, ist einfach unglaublich. Für Bühnenkünstler werden Sie das ohne weiteres zugeben und selbst schlechte Witze über den Lohengrin machen, der auch beim Bierschoppen noch Schwanenritter ist. „Er hat das Recht — fast die Pflicht, dumm zu sein, er ist ja ein Tenor", sagen Sie, — weil Sie keiner sind. Aber es verhält sich mit anderen ausübenden Künstlern nicht viel anders und wird tagtäglich schlimmer. Die — weit verzeihlichere — Sucht des Bühnenkünstlers, sich als Individuum in Glanz zu setzen, hat über die Rampe weg bereits die Kapellmeister ergriffen, deren Bilder in der Pose des „gedankenschweren" Künstlers in allen Auslagen zwischen einer russischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ballettänzerin und einem musikalischen Wunderknaben hängen; die Konzertmeister werden vom Gefühl ihrer Verantwortlichkeit ebenso erhoben wie gedrückt; nächstens erwarte ich den Bearbeiter der großen Trommel im Schaufenster meines Musikalienhändlers zu sehen, wie er mit erhobenem Schlegel im Begriffe steht, das Signal zum Weltuntergang zu geben. Von einem Aufgehen in einer Aufgabe, einem Sichvergessenkönnen über einer Idee ist gar keine Rede. Ich höre Ihre bittere Frage, wo derlei zu finden sei, wenn nicht beim Künstler. Wollen Sie wissen, wo? Im ringenden Proletariat und — was hier mehr in Betracht kommt — in Universitätslaboratorien, auf Sternwarten, in Bibliotheken. Dort werden der Solidarität gelegentlich jeden Sympathie-Streiks Opfer gebracht, die — verhältnismäßig — alles übersteigen, was bürgerliche Philanthropie je geleistet; hier arbeiten Scharen von schlechtbezahlten Wissenschaftlern, trotzdem ihre Aussichten auf spätere bessere materielle Entlohnung sehr, sehr begrenzt sind. Da gehen alljährlich Hunderte von Augenpaaren am Mikroskop oder bei der Beobachtung hell leuchtender Flammen zugrunde. Und all das, was mühevoll in langwieriger Arbeit erforscht wird, bleibt dem großen Publikum ganz unbekannt. Nehmen Sie eine wissenschaftliche Revue zur Hand, am Schlusse des Heftes sind die Mitteilungen aufgezählt, die in den letzten Sitzungen der verschiedenen Akademieen gemacht worden sind. Da finden Sie die Ergebnisse aufreibender zielbewußter Arbeit in wenige Sätze zusammengedrängt, die in der Stadt, von der früher die Rede war, außer von zwei Fachgelehrten vielleicht noch von einem Liebhaber der betreffenden Wissenschaft gelesen werden. Denn erst wenn aus diesen mühsam zusammengetragenen Steinchen ein provisorischer Bau mit einer Hypothese eingedeckt werden kann, nimmt das Publikum Notiz davon und fragt vielleicht auch nach dem Namen des Baumeisters, um ihn noch am selben Tage über dem eines Operettenkomponisten zu vergessen. Der zahllosen Vor- und Mitarbeiter aber gedenkt niemand. Und diese sind sich dessen vollbewußt und arbeiten doch treu und unentwegt an dem, was sie zu ihrer Lebensaufgabe erkoren. Wahrlich, in einem einzigen Sitzungsbericht einer einzigen wissenschaftlichen Akademie ist mehr selbstloses ideales Streben kondensiert, als in einer ganzen Serie Mustervorstellungen der hervorragendsten Opernbühne.

— — — Genug, ich will nicht noch bitterer werden. Sie wissen, daß aller Groll in Aestheticis verkappter Kummer ist: man poltert, um nicht zu weinen.

In Treue Ihr

Fitz de la Roture

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben erschien bei



SCHUSTER & LOEFFLER
VERLAG, BERLIN W 57
BÜLOWSTRASSE 107



RICHARD WAGNER

EINE VOLKSBIOGRAPHIE VON DR. JULIUS KAPP

Mit über 100 Abbildungen und Faksimiles. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.25



Es mag vermessen klingen, wenn behauptet wird, es existiere noch keine Wagner-Biographie für das Volk. Doch ist es nicht zu leugnen, daß in der fast unübersehbaren Wagner-Literatur diese eine Lücke schon oft schmerzhaft empfunden wurde. Es hat bisher das Buch gefehlt, das des Meisters romantisches Leben in großen Linien plastisch erstehen läßt, wie es das „Volk" verlangt, das Buch, das den Ballast von allen möglichen kleinen Forschungsergebnissen beiseite läßt und dem Ununterrichteten ohne Pathos, bewundernd zwar, aber doch historisch-kritisch, die seltsamen Wege und das Tempo dieses Lebens erzählt. Und es fehlte ferner ein Buch, das Wagners Gesamtkunstwerk von den ersten tastenden Versuchen des schüchternen Knaben bis zum Bühnenweihfestspiel und den letzten Manifesten des Weltweisen historisch geordnet analysiert, ohne mit Notenköpfen zu operieren und mit Fußnotenweisheit zu prunken. Mit einem Wort: es fehlte jenes höchst wohlfeile Volksbuch, nach dem Tausende bisher vergeblich fragten. Nun ist es geschrieben, und der oft gerühmte Liszt-Biograph JULIUS KAPP ist sein Verfasser. Über hundert Illustrationen begleiten, in sich nochmals eine Biographie in Bildern gebend, das Leben und das Gesamtwerk des großen Meisters.

Dieses wie die auf den folgenden Seiten aufgeführten Werke sind in jeder gutgeleiteten Buch- und Musikalienhandlung vorrätig oder in wenigen Tagen lieferbar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER JUNGE WAGNER

DICHTUNGEN, AUFSÄTZE, ENTWÜRFE: 1832—1849

HERAUSGEGEBEN VON DR. JULIUS KAPP

Preis: Geheftet M. 5.—, elegant gebunden M. 6.—

Vierzig Jahre sind jetzt verstrichen, seit Richard Wagner seine Schriften und Dichtungen zu einer Gesamtausgabe ordnete. Den allerersten Band hat der Meister damals ausgeschlossen, und es ist verwunderlich, daß bisher noch kein Wagner-Forscher, kein Verlag die Initiative ergriff, diese feurigen Jugendarbeiten gesammelt herauszugeben. Die vielfachen Bemühungen, die einzelnen Teile lückenlos zusammenzusuchen, von denen die frühesten das ehrwürdige Alter von 78 Jahren erreicht haben, können jetzt aufgegeben werden, nachdem diese Prosaschriften und Dichtungen in historischer Folge geordnet vorliegen. Der respektable Band vereinigt neben den köstlichen Pariser Feuilletons, die einen Vergleich mit Heinrich Heines Briefen aus der französischen Metropole nicht zu scheuen brauchen, satirisch gehaltene Berichte, Operndichtungen und -Entwürfe für sich und andere Komponisten, ernste kritische Essays, darunter besonders Untersuchungen auf seinem Spezialgebiet, dem Theater, und gipfelt in den hymnischen Aufsätzen des Revolutionärs, der 1849, steckbrieflich verfolgt, aus Dresden fliehen mußte. Manches war ganz unbekannt, einzelnes ungedruckt oder galt als verschollen: Jetzt ist das Wagnersche Gesamtschriftwerk endlich vollständig. — Nichts spiegelt die innere Entwicklung seiner Sturm- und Drangzeit (1832—1849) heller wieder, als diese espritvollen Äußerungen seines jugendlichen Temperaments, die Vorboten seines gewaltigen Reformwerks. Dr. Julius Kapp, der Wagner- und Liszt-Biograph, widmete dem Band eine feinsinnige Einführung und jedem Beitrag die nötigen Erläuterungen.



Das sogenannte Steckbrief-Porträt

Der Inhalt umfaßt 35 Schriften des Meisters, darunter 6 Dichtungen und Entwürfe, 6 Aufsätze kritischer Art, 18 novellistische Schöpfungen, mehrere Artikel persönlich-polemischer Gattung, einige auf die Revolution bezügliche Exkurse und auch eine noch nie gedruckte umfangreiche Arbeit aus 1846, betitelt:

DIE KÖNIGLICHE KAPELLE BETREFFEND

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

RICHARD WAGNER UND FRANZ LISZT

EINE FREUNDSCHAFT. VON DR. JULIUS KAPP

Preis: Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50

URTEILE DER PRESSE:

Bayreuther Blätter: Ein sehr empfehlenswertes Buch. Sein Hauptvorzug besteht darin, daß sich der Verfasser durchaus an die Quellen hält. Als eine höchst zweckentsprechende und überaus nützliche Vorarbeit zu einer umfassenden Liszt-Biographie ist das Kappsche Buch somit freudig u. freundlich zu begrüßen.



Berliner Börsen-Courier: Dieses für die richtige Beurteilung des Freundschaftsbündnisses der beiden Meister notwendige Buch erfüllt einen wichtigen Zweck. Denn es faßt alle Stimmen in einer überaus geschickten, klaren und knappen Aneinanderreihung wirkungsvoll zusammen. Der Verfasser ist über alles vorliegende Material in jedem Sinne unterrichtet; er ist ein feiner Psycholog: vornehm zurückhaltend und doch treffend und sicher. Für das größere Publikum bietet somit dieses in seiner überzeugenden Wärme so ruhig aufklärende Buch eine höchst wesentliche Lektüre.

Vossische Zeitung: Der Inhalt gibt durchaus das, was der Titel besagt: ein Bild des Miteinandergehens dieser beiden. Es steht sehr viel in dem Buch; sehr viel!

Allgemeine Musikzeitung: Der Autor schildert hier in vortrefflicher Weise das ideale Verhältnis der beiden großen Männer zueinander. Hier wird mit verschiedenen irrigen Meinungen aufgeräumt! Das Buch ist für die Wagner- und Lisztfreunde eine willkommene Gabe.

Dresdner Anzeiger: Dieses höchst fesselnde Buch, für dessen Besitz wir dem Verfasser zu aufrichtigem Danke verpflichtet sind, bietet eine allgemeine Würdigung der berühmten Freundschaft.

Erfurter Allgemeiner Anzeiger: Das Werk bietet eine anregende Lektüre, und kein Leser wird es unbefriedigt aus der Hand legen.

Frankfurter Nachrichten: Das Buch gibt in prägnanten Zügen eine klare Würdigung des Freundschaftsbundes dieser beiden großen Künstler mit einer völlig erschöpfenden biographischen Darlegung.

Tägliche Rundschau: Ein monumentum aere perennius setzt Kapps Buch den idealen Lebens- und Herzensbeziehungen der beiden großen Meister. Nicht nur für eine völlige Orientierung über die äußeren Geschehnisse bildet es einen zuverlässigen Führer, es gewährt auch in das Geistes- und Gemütsleben der beiden Großen tiefe Einblicke und führt ihre künstlerischen und reinmenschlichen Persönlichkeiten innig nahe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRANZ LISZT

EINE BIOGRAPHIE VON DR. JULIUS KAPP

Mit 40 Abbildungen. Preis: Geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—

URTEILE DER PRESSE:

Rheinisch-Westfälische Zeitung: Kapp gibt ein als Biographie bisher unerreichtes Werk. Er hat sich mit peinlichster Gewissenhaftigkeit an die Quellen gehalten, er sucht sine ira et studio dem Menschen und Künstler gerecht zu werden, und es gelingt ihm, ein klar übersehbares Bild seiner Persönlichkeit zu geben.

Leipziger Neueste Nachrichten: Die erste vollständige, wirklich zusammenhängende Liszt-Biographie. Mit bewundernswerter Konzentration hat der Verfasser die Früchte seiner jahrelangen Forschung zusammengedrängt.



Münchener Allgemeine Zeitung: In Julius Kapps Liszt-Werk haben wir endlich das Buch, das uns den Menschen in seinen Kämpfen, Triumphen, Enttäuschungen und Anfeindungen, in der endlosen Güte und Großzügigkeit, näherbringt. Man traut seinen Augen nicht, wenn man das alles liest, und in der tiefsten Erregung über das Schicksal eines Großen legt man das Buch aus der Hand! Kapps Stil ist voll psychologischer Feinheiten, so sachlich, daß man große Freude an dieser erstklassigen Biographie haben kann. Das Buch ist mit vielen, teils nie veröffentlichten Bildern und Faksimiles versehen; ein Werk, das in seiner Größe und Einfachheit nicht besser das Andenken an Franz Liszt ehren kann.

Dresdener Neueste Nachrichten: Die erste wirkliche Liszt-Biographie! Ein mutiges und gerades Buch; wir können uns von Herzen der Gabe freuen, deren Devise war: Unbedingte Wahrheit.

Berliner Tageblatt: Endlich einmal ein Liszt-Buch, das auch der Nichtparteimann lesen kann. Kapp legt allen Nachdruck auf die Ergründung des Menschen; daß diese Lücke in der biographischen Literatur mit einem so stattlichen und authentischen Material gefüllt ist, gibt dem Werk ihren besonderen, hauptsächlichsten Wert.

Tägliche Rundschau: Kapps Buch zeigt eine knappe, dabei übersichtliche Darstellung, Beschränkung auf das Wesentliche bei aller Berücksichtigung von Einzelheiten, wohltuende Wärme, volle Wahrheitsliebe. Den höchsten Vorzug bildet die psychologisch-feinfühlige Entwickelung des Äußeren aus dem Inneren, die Erklärung des Lebensganges aus all den seelischen und geistigen Beweggründen, wie sie Liszts Dasein durchfluteten.

Breslauer Zeitung: Nicht eine, sondern die Liszt-Biographie, auf die wir alle längst warteten.

Über die weitere reiche Wagner-Literatur unseres Verlages unterrichtet „DER GRÜNE PHÖNIX“

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

II.

Lieber Freund und Musensohn!

Beim besten Willen kann ich Sie und Ihre Berufsgenossen nicht so leichten Kaufs davonkommen lassen. Sie leugnen, daß das Übel so groß sei, nennen mir den und jenen ausübenden Künstler, dessen Streben von selbstsüchtigen Motiven frei sei (soweit dies im kapitalistischen Zeitalter möglich), und was Sie nicht wegschminken können, soll dem einzelnen nur als Teil einer gesellschaftlich bedingten Kollektivschuld zur Last geschrieben werden dürfen. Das allgemeine Milieu übe eine force majeure auf die Gruppe aus.

Ihre leuchtenden Beispiele — ich will sie vorläufig alle gelten lassen — werden wohl von Ihnen selbst nur als Ausnahmen angesehen. Hätten Sie sie außer auf den Ruhmeshöhen des Konzertsaals auch an Orchesterpulten, namentlich in Deutschland, gesucht, so wäre Ihre Liste reicher ausgefallen, ohne dadurch gegen mich an Beweiskraft zu gewinnen. Denn:

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an!"

sagt Schiller in einem ebenso weisheitsvollen wie schlechten Distichon. Der Entschluß, dienendes Glied zu werden, weil die Möglichkeit, sich zu einem Ganzen auszubilden, nicht vorhanden, ist höchst lobenswert, und nie kann arbeitsfreudige Resignation genug anerkannt werden. Wir sprechen aber von Leuten, denen das Zeug, ein Ganzes zu werden, nicht gefehlt hat.

Und auch das mit der Kollektivschuld kann ich nur bis zu einem gewissen Grade gelten lassen. An jedem Teil einer Kollektivschuld hängt eine persönliche moralische Haftpflicht, deren Umfang von der Größe des Zwanges abhängig sein wird, den die Gruppe auf ihre Bestandteile ausüben kann. Sie stehen im umgekehrten Verhältnis zueinander. Und was soll nicht alles als Kollektivschuld aufgefaßt werden, was nicht alles von force majeure abhängig sein! Erinnern Sie sich jenes wunderbaren Herbstabends, den wir vor drei Jahren am Luganer See auf der Villenterrasse des rheinischen Fabriksherrn verbrachten? Wie der Edle seine zweihundert Arbeiter beklagte, die im Begriffe stünden, sich in einen völlig aussichtslosen Streik zu stürzen? Denn die internationalen Marktverhältnisse machten eine Erhöhung der Löhne ganz unmöglich; bei höheren Herstellungskosten würde die rheinische Industrie sofort konkurrenzunfähig. Damals schmunzelten Sie sehr verständnisvoll, als ich dem so ernst und bekümmert aussehenden, würdigen Herrn sagte: „Mir will die Notwendigkeit des Zusammenhanges von Lohnerhöhung und Preisaufschlag

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht einleuchten. Sie haben einen Jahresaufwand von mindestens 70 000 Mark. Selbst wenn Sie Ihre Einkünfte ganz verzehren sollten, was kaum der Fall sein dürfte, können Sie bei ungeänderten Verkaufspreisen Ihrer Produkte jedem Ihrer Arbeiter täglich fünfzig Pfennige mehr an Lohn zahlen, ohne Ihre jährlichen Einkünfte unter den Betrag von 40 000 Mark herunterzudrücken." In tiefster Entrüstung über eine so unerhörte Zumutung, fast stammelnd, erwiderte unser Wirt: „Ja — da müßte ich doch meinen standard of life fast um die Hälfte herabsetzen — das fällt mir doch gar nicht ein!" Worauf wir höhnend riefen: „Warum sagen Sie das nicht gleich, daß Sie Ihren Gewinn nicht durch Lohnerhöhung schmälern wollen? Warum verschanzen Sie sich hinter ein angeblich Unabwendbares und wollen uns weismachen, daß Ihr persönlicher Wunsch und Wille ohnmächtig sei, wo doch eigentlich alles von ihm abhängt? Sie wollen eben nicht, was von vielen Standpunkten aus vollkommen begreiflich ist, und Ihre Arbeiterschaft wird nur dann erhöhte Löhne erreichen, wenn sie es erzwingen kann. Wille steht hier gegen Wille, und der Stärkere wird siegen." — Da begann der weltgewandte Gastgeber von etwas anderem zu sprechen, und von force majeure und Kollektivschuld war nicht mehr die Rede.

Ganz so arg wie die dieses Schlotbarons steht Ihre Sache nicht. Die ausübenden Künstler dürfen wirklich einen großen Teil ihrer Schuld auf das Milieu abwälzen. Aber ist der Rest nicht drückend genug? Namentlich für Leute, die sich für Hohepriester im Tempel des Schönen halten und von der Menge als solche behandelt werden wollen? Ist nicht doch eine gewisse entfernte Ähnlichkeit vorhanden zwischen dem Vorgehen jenes Fabrikherrn, der von bedrohten Interessen vaterländischer Industrie spricht, wo es sich lediglich um die Interessen seines Bankkontos handelt, und einem Künstler, der, nur an Befriedigung seiner Eitelkeit oder seines Erwerbsbedürfnisses denkend, sich die Maske des Wahrers höchster Kunstinteressen vorbindet?

Um dem Einwand auszuweichen, daß es in letzter Linie doch das Publikum sei, das die Programme mache, da der Künstler gezwungen sei zu spielen, was es fordert, will ich nur von den Konzertprogrammen der Koryphäen reden, deren Ruf so fest begründet und allgemein verbreitet ist, daß sie spielen können, was sie wollen, ohne leere Säle befürchten zu müssen. Was spielen diese Herren? Nicht nur fast ausschließlich längst Bekanntes, sondern unter diesem geradezu Minderwertiges. Wir lächeln über unsere Großväter, die sich nach „brillanten" Opernparaphrasen die Hände wund geklatscht. Heute paraphrasiert man Walzer — übrigens hat ein hochklassierter Virtuose erst kürzlich seinem Publikum eine Phantasie über „Siegfried"-Motive vorgetragen, mit allem Klimbim und allen Kinker-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

litzchen der Thalberg-Epoche. Passen Sie auf, er wird Schule machen. Die Finger der Herren gehen ja wirklich schon von selber, das Technische kostet sie keine oder nur verschwindend geringe Mühe; ist einmal der richtige Fingersatz gefunden, so hat alle geistige Anstrengung ein Ende. Und vor der fürchten sie sich wie vor dem Feuer! Darum wird Novitäten so lange, als es nur möglich, aus dem Wege gegangen. Ist es nicht ein Jammer, daß — wenige höchst rühmliche Ausnahmen abgerechnet — die allerersten Kräfte, die potzöbersten Bonzen der Kunst so selten ein neues Werk bringen? Wäre es nicht ihre heiligste Pflicht, dem Publikum zu zeigen, was die Tüchtigsten unter den zeitgenössischen Komponisten schaffen? Und sie könnten es so leicht! Denn, wenn die Kost dem Publikum nicht munden sollte, so wird dieses sich hüten, dem Koch die Schuld zu geben — das ist doch der berühmte Maëstro! —, sondern wird das Material für minderwertig erklären, sodaß der geniale Interpret keine Gefahr läuft, von seinem Ruhme etwas einzubüßen; selbst etwaige Schwächen der Aufführung werden bestimmt dem Tonsetzer in die Schuhe geschoben werden. — Der junge Künstler, der sich erst seinen Ruf zu zimmern hat, ist nicht in so günstiger Lage. Wenn die von ihm zu Gehör gebrachte Novität nicht gefällt, kann ihm leicht das entgegengesetzte, minder angenehme Unrecht geschehen: sobald sich die Hörer bei Längen des Werkes gelangweilt haben, wird er den Vorwurf zu hören bekommen, „daß er diese Stellen nicht interessant genug zu gestalten vermochte".

Und derselbe Halb- oder Dreiviertelgott, der es sich jahrelang überlegt, ein bedeutendes neues Werk auf sein Programm zu setzen, spielt fünfzigmal im Jahr ein bekanntes, banales, überholtes Capriccio. Er spielt es natürlich ausgezeichnet gut, wie alles, was er spielt, und er spielt es gleich gut im Wachen wie im Halbschlaf, mit leerem wie mit vollem Magen, nach dem Morgenbad wie nach dem Abendtrunk. Es ist ihm so bequem geworden, wie seine Hausmütze oder seine Pantoffel.

Wo bleiben da die heiligen Pflichten, zu denen auch im Bereiche der Kunst noblesse oblige? Der hehre Tempeldienst der Muse, den nur der von ihr Geküßte zu vollziehen berechtigt ist? Fragen Sie ihn danach zwischen der neunzigsten und der einundneunzigsten Unterschrift auf sein Bild, das ihm von süßer Weiblichkeit mit dem gewissen Blick überreicht wurde: Faute de mieux, je presserai cela contre mon coeur! oder dem fünfzigsten und einundfünfzigsten Händedruck sprachlos gewordener männlicher Bewunderung.

Hier liegt nicht nur die persönliche Verschuldung offen zutage, sondern auch die erschreckende Größe des Übels. Denn man kann es zur Not versuchen, Wucherer und Wechsler aus dem Tempel zu peitschen — aber Leviten und Priester? Das hieße auf allen Dienst verzichten; es

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist unmöglich, ohne weiteres die zu berufen, „die reinen Herzens und guten Willens sind"; das genügt nicht, — Kunst, die will „gelernet" sein.

Eine einzige stichhaltige Antwort könnte der Gefeierte auf die Frage geben, warum er beachtenswertes Neues über minder bedeutendem Bekanntem vernachlässigt. Er könnte sagen: „Mein Gedächtnis ist nicht unbegrenzt. Es hat sich die ganz alberne Mode ausgebildet, Konzertmusik stets auswendig zu spielen. Außer der künstlerischen Auffassung, der ausdrucksvollen Wiedergabe, der tadellosen Technik wünscht das Publikum auch noch die Stärke meines Gedächtnisses bewundern zu können. Ich weiß zwar nicht, in welchem Zusammenhange sie mit meinen künstlerischen Eigenschaften steht, und es will mir vorkommen, daß man mit derselben inneren Berechtigung verlangen könnte, ich solle auf einem Beine stehend spielen, um außer meinen künstlerischen auch noch meine equilibristischen Fähigkeiten bewundern zu lassen. Aber dem ist einmal so, und ich muß mich dieser Forderung unterwerfen. Nun könnte ich wohl alle Vierteljahre ein neues großes Werk tadellos wiedergeben — aber auswendig lernen kann ich es bei meiner sonstigen Berufstätigkeit innerhalb so kurzer Frist nicht."

So könnte er antworten, — aber er tut's nicht. Empfände er die Sache überhaupt als Übelstand, so wäre sie bald abgestellt. Er brauchte nur mit fünf anderen auf gleicher Ruhmeshöhe stehenden Künstlern anzufangen Konzerte aus Noten zu spielen (wie er's ja bei Kammermusik tut), um dem Unfug zu steuern. Ihm ist aber der Stand der Dinge gar nicht unangenehm, — im Gegenteil. Freilich ist sein Gedächtnis nicht ein Bestandteil seiner Künstlerschaft, aber sie ist ein Bestandteil seiner Persönlichkeit. Der unvergleichliche Virtuose könnte freilich leicht darauf verzichten, mit dem Rechner Diamantidi oder anderen Phänomenen auf dem Gebiete der Gedächtniskunst zu wetteifern; aber dem Maëstro Signor Ego, dem täte es sehr weh, das Publikum glauben zu lassen, daß er irgendwelche Gabe in geringerem Maße besitze als irgendein anderer.

Wie soll man die Knechte loben,
Kommt doch das Ärgernis von oben!

Ihr alter Kapuziner
Fitz de la Roture

III.

Lieber Freund und Mimoserich!

Als ob ich's nicht gewußt hätte! Das Publikum, das blöde Publikum ist an Allem schuld. — Da juckt es mich doch, seine Verteidigung zu übernehmen. Ich darf es mit um so ruhigerem Gewissen tun, als Sie mir

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

keine Voreingenommenheit für dieses vielköpfige Ungeheuer vorwerfen können. Sein übertriebenes, lächerliches, charaktermordendes Interesse für die Person, wo es nur den Künstler sehen sollte, kann keinen grimmeren Bekämpfer haben als mich.

Ihre Behauptung „das Publikum wolle keine Novitäten" ist in dieser Allgemeinheit zum mindesten gewagt. Daß es sich nicht in Konzerte drängen wird, von deren Programm ihm ausschließlich ganz unbekannte Namen entgegengrinsen, das kann ihm kein Mensch verargen. Das Menu einer Table d'hote mit durchwegs ungewohnten Gerichten wird Jedermann stutzig machen. Aber ein oder zwei unbekannte Speisen wird man mit wohlwollender Neugier auftragen sehen. Muß man dem Publikum lauter Altes bieten, weil es für lauter Neues nicht zu haben ist?

Das von Ihnen angeführte Beispiel überzeugt mich gar nicht. Was das Publikum — und namentlich was ein fremdes Publikum — angeblich verlangt, erfährt Ihr Konzertgeber nur durch den Mund von Agenten und Kapellmeistern. Daß aus dem von Ihnen vorgelegten reichen, mehrere interessante Novitäten enthaltenden Repertoire außer zwei hochklassischen Nummern nur ältere Musik zweiter und selbst dritter Güte ausgewählt wurde, ist gewiß traurig. Aber wer hat diese Auswahl getroffen? Die Arrangeure der Konzerttournée. Ich will mich nicht dahinter verschanzen, daß es sich um Musik-Rundreisen in England und Amerika handelt, also zu den amusikalischsten Leuten des Erdballs. Denn den anglosächsischen Melomanen dies- und jenseits des Ozeans wird von Euren Impresarii entschieden zu nahe getreten, wenn sie ihnen schlechten Geschmack zutrauen. Sie haben ganz einfach gar keinen Geschmack, also auch keinen schlechten, und bejubeln Musik, entweder weil sie von hochberühmten Männern komponiert ist, oder weil sie von einem Landsmann stammt, oder weil sie ihre unerzogenen Ohren kitzelt. Man kann ihnen Gutes ebenso wie Mittelmäßiges vorspielen — nur langweilen wollen sie sich nicht, oder höchstens bei music sacred by its subject or sacred by the composers authority. Dabei allerdings langweilen sie sich sozusagen mit Enthusiasmus. — — — Daß aus der stattlichen Anzahl der von Ihnen vorgeschlagenen Konzerte gerade das allerbekannteste ausgewählt worden ist, kann nur ein so naives, unverdorbenes, vertrauendes Gemüt wie das Ihre gegen das Publikum erbittern. Das arme Publikum ist daran ebenso unschuldig, wie Ihr Notenabschreiber. Die Sache liegt ganz anders: Entweder ist der Kapellmeister des begleitenden Orchesters zu — sagen wir, um parlamentarisch zu bleiben — zu „beschäftigt", um mit seinen Leuten die stellenweise recht heikle Orchestermusik moderner Konzerte zu studieren, oder der Unternehmer müßte die nötig werdenden Proben besonders bezahlen, oder das Notenmaterial käuflich oder gegen Leihgebühr beschaffen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von den Konzerten, die es angeblich ablehnt, weiß das arme Publikum gar nicht, daß sie überhaupt existieren.

Jeder Ihrer Briefe, lieber und verehrter Gegner, versetzt den alten Kampfhahn in mir in neues Entzücken, denn jedesmal behaupten Sie Dinge, die mich zur Widerlegung herausfordern. Da soll nun die allgemeine musikalische Dilettanterei daran schuld sein, daß das Publikum musikunverständig ist, und Sie halten es geradezu für einen Fluch, daß der Zug der Zeit es mit sich bringt, alle Welt, ob talentiert oder nicht, Musik treiben zu lassen . . . Halten Sie ein, teurer Freund, sägen Sie den Ast nicht ab, auf dem Sie sitzen! Er ist recht dick und tragfähig, und man sitzt im allgemeinen nicht allzuschlecht darauf.

Das Herabsehen des ausübenden Künstlers auf sein „ungenügend musikalisches" Publikum hat für mich etwas furchtbar Drolliges. Zugegeben, daß die Leutchen nicht allzuviel davon verstehen — jedenfalls geht doch ein großer Teil von ihnen aus Interesse für Musik ins Konzert und reißt die übrigen mit, da es gesellschaftlich unstatthaft ist, kein Interesse für Kunst zu besitzen. Die Grundbedingung dieses Interesses liegt aber just in der Dilettanterei, die Sie beschimpfen. Ohne sie wären selbst die hervorragendsten Konzerte leer zum Erbarmen. Fragen Sie einmal bei Malern oder gar bei Bildhauern nach, ob die böse wären, wenn selbst die allergeringste Auffassungsfähigkeit für ihre Kunst fast ex officio bis zu dem Punkte gedrillt würde, bei dem das Interesse für fremde Leistung sich einstellt. Ich glaube nicht, daß die Maler, die für ihre Ausstellungen Besucher und für ihre Bilder Käufer brauchen, darüber jammern, daß die Allgemeinheit des Zeichenunterrichtes auch völlig Unbegabten den Stift in die Hand zwingt, und die in dieser Beziehung am wenigsten Fühlung mit dem Publikum besitzenden Bildhauer wären gewiß nicht böse darüber, wenn alle Welt ein wenig modellierte.

Die nur allzu berechtigte Frage ist ganz anders zu stellen. Sie lautet: Wie kommt es, daß trotz dieses allgemeinen Interesses für Musik ihr wirkliches Verständnis so selten ist? Und da fällt wieder ein großer Teil der Schuld auf euch ausübende Künstler, soweit ihr an Konservatorien, Musikakademieen oder privat Unterricht erteilt. Der liegt allerdings im argen! Statt eure Zöglinge vor allem anderen zum Musikverstehen zu erziehen, drillt ihr sie ohne weiteres zum Musikmachen. Statt sie hören und auffassen zu lehren, bringt ihr ihnen die Technik eines Instrumentes bei . . . Ich sehe eure Entgegnung voraus: Ihr werdet euch auf die Konservatoriumsleitungen, auf Direktoren und Komitees ausreden, die allerdings in totaler Verkennung der eigentlichen Aufgabe das Unglaublichste leisten. Aber — Hand aufs Herz — glauben Sie wirklich, daß diese Zustände bestehen könnten, wenn die lehrenden Künstler Pädagogen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und die lehrenden Pädagogen Künstler wären? Berufenere als ich haben jüngst in dieser brennend gewordenen Frage das Wort ergriffen, und es sieht danach aus, als sollte Wandel geschaffen werden. So viel steht aber fest, daß sich unter den Förderern der Bewegung zum Besseren kein einziger ausübender Künstler befindet. Wird ein Erfolg erzielt werden, so geschieht dies ohne euch, ja — es ist bitter, aber wahr — so geschieht es im Kampfe gegen euch. Daß der oder jener mehr oder weniger mittut, ändert hieran nichts. Eine Schwalbe macht keinen Sommer.

Ihr steht seitab auf einem Piedestal, auf dessen Stufen freilich Kränze gelegt werden, was sich sehr hübsch ausnimmt, und Weihrauch verbrannt wird, was recht angenehm riecht. Aber ihr steht seitab und, wenn ihr vom hohen Sockel die jauchzende Menge genauer betrachten könntet oder wolltet, ihr wärt erstaunt, wie wenige Ringende und Schaffende sich darunter befinden. Diejenigen, für die ihr eigentlich wirken solltet, diejenigen, die bei euren Darbietungen sich wieder ins Gleichgewicht setzen könnten nach schwerer körperlicher oder tiefgründiger Gedankenarbeit — die fehlen fast ganz. Nicht daß ihnen Empfänglichkeit abgehen würde, sondern was ihr bietet, das kann sie nicht fesseln.

Dichter, Maler, Bildhauer, Architekt — keiner hat sich dem Ideenflusse seines Zeitalters entziehen können; nur wer mit Bewußtsein und Absicht archaïsiert, lebt in der Väter Gedanken- und Vorstellungskreis weiter. Es sind deren nicht viele. In Lyrik und Drama fühlen wir den Pulsschlag unserer bewegten Zeit, treten uns die Menschen einer Epoche gegenüber, in der die entscheidendsten Kulturfragen zur Lösung drängen; die Architektur ringt mit den Aufgaben, die ihr der Großbetrieb auf allen Gebieten der Forschung, der Produktion, des Verkehrs stellt; Maler und Bildhauer tun die Augen auf, um zu sehen, und stellen, ergriffen vom Geschauten, den arbeitenden, schaffenden, kämpfenden Menschen künstlerisch dar. Nur der Musiker weiß von alledem nichts. Der Ausübende geht den Schöpfungen seiner Tage sorgfältig aus dem Wege; der Schöpferische läßt sich von allem möglichen anregen, nur nicht von dem, was seine Zeitgenossen wirklich bewegt. Während die Maler doch recht selten geworden sind, die, um für das Bild eines sinnenden Greises Interesse zu erwecken, ihm einen goldnen Teller aufs Haupt stülpen und ihn für einen Apostel ausgeben, komponieren unsere tüchtigsten Meister noch fleißig Psalmen; während in Bild und Plastik der Mensch unserer Tage zur Geltung kommt, vermummen sich unsere bedeutendsten Tonsetzer in längstvergangener Zeiten Tracht und umspinnen die sprachlichen Unzulänglichkeiten und Naivitäten aus „Des Knaben Wunderhorn“ mit allen Zaubern modernster Orchestertechnik.

Mißverstehen Sie mich nicht. Ich begreife vollkommen, daß der Religiosität des ewigen Kindes Bruckner, daß dem Mystizismus des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eremiten César Franck nur solche, und keine anderen Töne entquellen konnten. Aber wenn Männer, die nicht wie diese beiden der Wirklichkeit zeitlebens entrückt waren, sondern die im Weltleben tüchtig mit eingegriffen haben, Männer, denen wahrlich nichts Menschliches fremd geblieben — Anatole France würde sagen: des paillards comme vous et moi —, wenn diese sich so mittelalterlich gebärden, so werde ich stutzig und frage: Warum?

Und ich sehe einen Chor Würdiger und Edler aus den Kulissen treten, in wallenden weißen Gewändern, wie die Gefährten Sarastros, und sie erwidern mir, „daß es die Musik als solche sei, die, dem Treiben des Alltags abhold, das Seitabstehen ihres Priesters erheische, der auf Höheres außerhalb der irdischen Sphäre hinweisend, über Raum und Zeit usw., usw.“ Es ist nur schade, daß mir all diese schönen und gewiß tiefempfundenen Phrasen nichts — gar nichts sagen, und mindestens ebenso schade für die Herren, daß es der Schlachtendonner von Arcole und Rivoli war, der Beethoven zur „Eroica“ begeistert hat. Dem gewaltigen Kriegshelden war sie gewidmet, weil er ihn für einen Freiheitskämpfer gehalten hatte; als er sah, daß er sich getäuscht, riß er die Widmung in Fetzen. Und zwanzig Jahre später wählte er zum Schlußchor der Neunten Worte, in denen sich die Gesinnung der intellektuellen und ethischen Avantgarde seiner Zeit offenbarte. Bald sind neunzig Jahre seitdem verflossen, drei Generationen, die die gesamte Ideenwelt umgewühlt und neugestaltet haben — aber wenn ein Verbrüderungshymnus erschallen soll, greifen wir zur Musik unserer Großväter. Wir müssen uns beschränken, Worte und Töne, die einer anderen Zeit angehören, symbolisch aufzufassen, wenn sie andere, als rein ästhetische Resonanz in unserem Inneren finden sollen. Die Verbrüderung, von der die Besten unserer Tage träumen, ist nicht die der gemeinsamen Anbetung und Unterordnung — aber das Sehnen unserer Tage hat noch keinen musikalischen Ausdruck finden können, denn die Psalmen hebräischer Dichter und die Reimlein mittelalterlicher Bänkelsänger scheinen unseren Komponisten der Vertonung dringender zu bedürfen.

Ihr seid nicht Bürger der modernen Welt, nicht Männer unserer Zeit, ihr seid im besten Falle alt gewordene Wunderkinder.

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“ sang Schiller. Er durfte, mit anderen, auch noch diese Illusion hegen. — — —

Viel — viel hätte ich noch auf dem Herzen. Trotzdem bitte ich Sie, unseren Briefwechsel über diesen Gegenstand vorläufig abzubrechen. Jeden meiner Briefe habe ich in munterster Laune begonnen, und jeden schließe ich verstimmt, traurig und bösartig. Wenn Sie nicht vollends meinen Charakter verderben wollen, schreiben Sie nächstens von etwas anderem Ihrem

allezeit getreuen

Fitz de la Roture.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WIE SIND J. S. BACHS PRÄLUDIEN UND FUGEN AUF UNSEREN MODERNEN ORGELN ZU REGISTRIEREN?

von Charles Marie Widor-Paris
und Albert Schweitzer-Straßburg

Schluß

Die Steigerung in der Fuge

Ist es wahr, daß jede Fuge sich in einem großen Crescendo aufbauen soll? Sicher ist, daß die meisten die Idee eines sieghaften Auslebens des Themas in sich tragen und uns Modernen deswegen ein sukzessives Anwachsen der Klangstärke angebracht erscheint. Dabei kommen aber leicht Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen vor.

Zu verwerfen ist, daß man die Fuge, um das Crescendo wirksamer zu gestalten, statt mit einem gesunden Forte mit einem mageren Piano einsetzen läßt und den Hörer weite Strecken durch die Wüste der Klanglosigkeit führt, damit ihn die Fülle nachher desto mehr überwältige.

Unangebracht ist ferner ein plötzliches Anschwellen zum vollen Werk in den letzten Takten oder gar auf dem Schlußakkord. Die Klangstärke, in der die Fuge schließt, soll in der Regel schon beim letzten entscheidenden Eintritt des Themas im Pedal erreicht werden. Es muß dem Hörer sein wie dem Wanderer, der auf einer großen Bergstraße zur Höhe emporgestiegen ist und nun noch ein Stück vor sich hat, wo er, eben dahinschreitend, auf Täler und Berge herunterschaut. So muß sich, wer einer Fuge folgt, des in ihr erreichten vollen Klanges freuen und sich auf dieser Höhe ergehen können. Was an Steigerung gegen den Schluß hin noch in der Musik liegt, kann durch kein Crescendo mehr ausgedrückt werden; hier müssen die Idee und die obwaltende musikalische Logik rein durch sich selber wirken. Wer die Endsteigerung nicht innerlich erlebt, wenn auch kein Register mehr hinzugezogen wird, der erfaßt sie auch nicht, wenn man sie durch Klangverstärkung grob herausarbeitet.

Bei der Durchführung der Steigerung im Verlaufe des Stückes nehme man sich in Acht, daß der natürliche Plan des Werkes keinen Schaden leide. In der Fuge wie im Präludium sollen sich Haupt- und Zwischensätze klar voneinander abheben. Es findet hier dasselbe statt wie im Orchesterkonzert: „Tutti“ und „Concertino“ wechseln ab. Durch die dazwischentretenden Pianostellen wird die Wirksamkeit des Forte immer wieder erneuert.

Es kann sich also in keinem Falle um ein kontinuierliches Crescendo handeln. Wird der Unterschied zwischen Haupt- und Zwischensatz ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wischt, so ist die Fuge zerstört. Je deutlicher die Unterbrechungen des Forte und die Wiederaufnahme desselben dem Hörer zu Bewußtsein kommen, desto klarer steht die Fuge, wie sie Bach gedacht hat, vor ihm. Man darf um der Kontinuierlichkeit des Crescendo willen nicht einen Zwischensatz in dieselbe Reihe mit einem Hauptsatz stellen, da sonst die schöngeschwungenen Linien des Fugenleibes zerstört werden.

Die Durchführung der Steigerung kann also nur so unternommen werden, daß die durch Zwischenspiele auf den Nebenklavieren sich voneinander abhebenden Tuttisätze immer stärker werden, sei es, daß man den folgenden gleich mit einer größeren Klangfülle als der des vorhergehenden einsetzen läßt oder diese durch ein Crescendo im Verlauf derselben erreicht.

Da die Fuge auf dem Hauptklavier zum mindesten mit einem Chor von acht- und vierfüßigen Grundstimmen anheben soll, so kommt als Steigerung nur das Hinzutreten von Mixturen und Zungen im Verlauf der folgenden Hauptsätze in Betracht. Das Crescendo verläuft also zwischen Forte und vollem Werk. Für gewisse Fugen werden Mixturen, eventuell gar Zungenstimmen gleich von Anfang an mitgehen und im Forte inbegriffen sein, wodurch die Linie des Crescendo noch kürzer wird.

Dem äußerlichen Herausarbeiten der Steigerung einer Fuge sind also Grenzen gesetzt. Man hat den Eindruck, daß wir darin noch viel mehr versuchen, als es in Bachs Absichten lag. Wahrscheinlich hat er selber dabei nicht allzuviel mit Zuziehen von Registern operiert, sondern das Forte, das er sich zu Anfang auf dem Hauptklavier einstellte, ohne große Veränderungen bis zum Schluß beibehalten und darauf gerechnet, daß der innere Aufbau des Stückes beim Hörer von selbst den Eindruck der Steigerung hervorbringen würde. Versucht man ähnlich zu verfahren, so ist man erstaunt über die Wirkung, die diese Einfachheit hervorbringt.

Beschränkung in der Dynamik

Überhaupt halte man sich vor, daß nicht jedes Crescendo und jedes Diminuendo, das in der Musik liegt, durch Verstärken oder Abschwächen des Tones deutlich gemacht werden muß. Durch dieses erreicht man nur Unruhe und Buntheit, die den Hörer ermüden und ihm den Plan des Stückes verwischen. Das ist auch der Fall, wenn man in der Registrierung die dynamischen Verschiebungen übertreibt. Die Dynamik der Orgelwerke Bachs ist nur teilweise auf äußere Realisierung berechnet. Sehr vieles davon ist allein geistig zu erfassen. Der Versuch, es durch Registrierung oder Anwendung des Schwellkastens zur Darstellung zu bringen, schadet mehr, als er nützt. Wenn der Hörer nicht den Eindruck eines gewissen Beharrens der einem bestimmten Abschnitt zukommenden Stärke und Farbe

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Tones hat, kann er zu keinem rechten Verständnis und Genuß des Präludiums oder der Fuge kommen.

Man halte also an der Regel fest, daß in der Dynamik der Bachschen Orgelwerke nicht Kleines und Großes auf dieselbe Stufe gestellt werden sollte. Es gibt Crescendi und Diminuendi, die durch ein feines Nuancieren des Zeitmaßes schöner zur Geltung zu bringen sind als durch Registrierung oder Anwendung des Schwellkastens. Für die Schlußsteigerung vermag die Kunst des Spielers in dieser Hinsicht geradezu suggestiv auf die Klangempfindung des Hörers zu wirken.

Haupt- und Zwischensatz

Haupt- und Zwischensatz sind für gewöhnlich nicht schwer von einander zu unterscheiden. Wo das Pedal mitwirkt, hat man es in der Regel mit einem Hauptsatz zu tun; wo es auf längere Zeit aussetzt, und wo zudem eine Verminderung der Stimmenzahl eintritt, liegt ein Zwischensatz vor. Das gilt für Präludien und Fugen in gleicher Weise.

Schwierigkeiten tauchen auf, wenn kürzere Sätze nur für Manual zwischen solchen mit Pedal auftreten. Wird der Hauptsatz hier unterbrochen oder nicht? Soll man auf ein Nebenklavier gehen oder sonst irgendwie die Klangstärke mindern? Oder ist der manualiter zu spielende Satz als ein Crescendo auf den kommenden Pedaleintritt aufzufassen und wiederzugeben?

Die Frage ist nicht immer zu entscheiden. Zuweilen erscheint das eine so berechtigt wie das andere. Die Kürze des Manualitersatzes spricht nicht immer dagegen, daß er als Zwischenspiel auf einem Nebenklavier auszuführen sei.

Aufschluß gibt mit dem inneren Aufbau oft die technische Anlage der Stelle. Wenn der Übergang auf das Nebenklavier und die nachherige Rückkehr auf das Hauptmanual natürlich und leicht auszuführen sind, so spricht eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, daß es sich um einen Zwischensatz handelt. Ist der Manualwechsel aber nur schlecht und unter Auseinanderreißen von Stimmen auszuführen, so ist anzunehmen, daß Bach hier einen solchen nicht vorhatte, sondern auf demselben Klavier blieb.

In den Werken der Meisterzeit sind solche zweideutigen Stellen ziemlich selten anzutreffen, da sie eine klare und scharfe Struktur aufweisen. Haupt- und Nebensätze heben sich in ihnen so deutlich voneinander ab, wie in den Brandenburgischen Konzerten. Die Jugend- und Übergangswerke aber sind formloser, so daß man über die Art, wie sich Bach die Ausführung dachte, nicht immer ins klare kommen kann.

Die Zahl der Zwischenspiele in den Fugen ist verschieden. Manche zeigen nur einen einzigen Einschnitt. Auf die erste Durchführung folgt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Intermezzo; dieses führt zu einem Tutti, das die Fuge beschließt. Andere weisen zwei Zwischenspiele, die durch einen Hauptsatz unterbrochen werden, auf, so daß man es mit drei Tutti-Perioden zu tun hat. Bei anderen — z. B. in der Großen Fuge in e-moll — treffen wir mehrere Zwischenperioden.

In den Stellen, wo das Pedal spielt, waren die Hände bei Bach durchweg auf dem Hauptklavier. Es war ihm nicht gut möglich, es in den Fugen und Präludien zu den Nebenklavieren zu verwenden, da die vereinigten Grundstimmen derselben zu denen der Bässe weder als Stärke noch als Timbre in rechten Einklang zu bringen waren. An ein Umregistrieren und Abschwächen des Pedals war nicht zu denken, da es das Thema führte. Anders verhielt es sich in den Trios und den Choralvorspielen. Hier tönte man es von vornherein zu den Nebenklavieren ab.

Es lassen sich jedoch eine Reihe von Fällen aufzeigen, wo Bach das Pedal zum Nebenklavier, wenn auch nur vorübergehend, gebraucht haben wird. Sie sind daran kenntlich, daß der Baß in ihnen keine strenge Partie durchführt. Er gibt eine Grundnote an und hebt sie gleich wieder auf; oder er begleitet die Manualstimmen durch einige Achtel oder Sechszehntel. Ziemlich häufig sind die Fälle, in denen das Pedal durchgeht, während die Hände sich abwechselnd auf dem Hauptklavier und dem Positiv befinden. Das Präludium (Toccata) in d-moll, zu dem wir Bachs Angaben über die Benutzung der Klaviere besitzen, bietet ein sehr interessantes Exempel dieser Art, das uns ähnlich auszuführende Stellen in anderen Werken kenntlich macht.

Überall da aber, wo das Pedal eine kontinuierliche Stimme durchführt, besonders wenn in deren Verlauf das Thema vorkommt, ist es als mit dem Hauptklavier gespielt gedacht.

Daß wir auf unseren Orgeln zuweilen die gekoppelten Nebenklaviere benutzen können, wo Bach um des Pedals willen auf das Hauptwerk übergehen mußte, versteht sich von selbst. Aber auch von dieser Freiheit wird man keinen übermäßigen Gebrauch machen, da die zum Tutti-Satz nötige Rundung des Tons im allgemeinen nur auf dem Hauptwerk zu erzielen ist.

In manchen Präludien geht das Pedal von Anfang bis zu Ende sozusagen ununterbrochen mit. Das bedeutet, daß Bach sie durchweg auf dem Hauptklavier gespielt hat und wir am besten tun, wenn wir seinem Beispiel folgen. Gerade diese Stücke leiden furchtbar unter der modernen Künstelei, die überall Crescendi und Decrescendi und Abwechslung der Klaviere anbringen will, weil es ihr nicht mehr denkbar ist, daß ein Stück ganz in derselben Klangfarbe und Klangstärke dahinziehen könne. Die Anerkennung dieser Wahrheit bedeutet für eine Reihe der schönsten Schöpfungen Bachs geradezu eine Erlösung.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bei anderen, die des Pedals wegen auch durchweg auf dem ersten Klavier auszuführen sind, wird man mit Vorteil etwas Abwechslung durch Zuziehen und Abstoßen von Mixturen und Zungen erstreben.

Der Manualwechsel

Die Ausführung des Wechsels der Klaviere ist ein Prüfstein für die Einsicht und den Geschmack des Organisten. Ist die Stelle, wo der Übergang auf die Nebenklaviere oder die Rückkehr auf das Hauptklavier durch das Stück geboten ist, im allgemeinen festgelegt, so handelt es sich darum, sich über die beste Art, mit den verschiedenen Stimmen von einem Klavier auf das andere zu kommen, klar zu werden. In den Werken aus der Meisterzeit ist das Verfahren, wie Bach es sich dachte, durch die Satzweise gewöhnlich klärlich angezeigt. Entweder findet sich eine Art von Einschnitt, wodurch es möglich wird, beide Hände zugleich auf das andere Klavier zu bringen, oder die Stimmen laufen so aus, daß man zuerst mit einer oder zwei und dann mit den anderen wechseln kann.

In anderen Stellen — sie finden sich besonders in den Werken der früheren Periode — liegen die Dinge sehr verwickelt. Vergleichen, Nachdenken und Probieren können manchmal einen ganz unerhofften Ausweg zeigen. Zuweilen aber läßt sich keine befriedigende Lösung finden, und man muß sich damit bescheiden, die Sache so gut auszuführen, wie es eben gehen will, wobei man nur den Trost hat, daß die Schuld am Meister selber liegt. Er hat nicht daran gedacht, die Stimmen so zu führen und zu gliedern, daß sie natürliche Einschnitte bieten, und brachte sich selbst und alle Nachfolgenden in die Lage, Zusammengehöriges auseinanderreißen zu müssen.

Begegnen diese Schwierigkeiten in einem Werk, das sonst die Zeichen der Reife aufweist, so fasse man dies als Aufforderung auf, die Ansicht, als sei an der betreffenden Stelle ein Klavierwechsel geboten, daraufhin einer Revision zu unterziehen. Nicht selten wird sie sich als irrig erweisen. Der Spieler wird sich entschließen, den Wechsel hier zu unterlassen und ihn früher oder später, wo die Verhältnisse besser liegen, auszuführen.

Die Ausführung des Manualwechsels

Jedem Organisten ist aus der Erfahrung bekannt, daß das, was in den unteren Lagen unternommen wird, viel unauffälliger vor sich geht, als wenn es sich um Alt oder Sopran handelt. Man kann mit der linken Hand von den Nebenklavieren auf das stark besetzte Hauptmanual übergehen, ohne daß es dem Hörer sonderlich zu Bewußtsein kommt. Umgekehrt kann man die Linke auf dem ersten belassen und mit der Rechten auf das zweite gehen, ohne daß der Wechsel sich so stark bemerkbar macht, wie man es tatsächlich erwarten müßte. Die in der tieferen Lage

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beibehaltene Klangfarbe hat die oben vor sich gehende Veränderung verhüllt. Mit diesem „gedeckten“ Wechsel wird der erfahrene Organist vielen Schwierigkeiten begegnen können.

Manchmal scheinen ausgehaltene Akkorde am Schluß einer Periode, auf denen in einer oder der anderen Stimme die Figuren des neuen Abschnitts schon einsetzen, es zu verbieten, daß man mit diesen, wie es am natürlichsten wäre, gleich auf das andere Klavier übergehe. In diesem Falle ist man nicht gezwungen, den Akkord für den ganzen auf dem Papier angegebenen Wert auszuhalten, sondern läßt ihn nur so lange erklingen, wie die musikalische Logik es verlangt, und beginnt dann mit den Figuren frei auf dem anderen Klavier.

Andererseits bieten eine oder zwei länger ausgehaltene Noten ein vorzügliches Sprungbrett, um von einem Klavier auf das andere zu gelangen. Man greift sie zugleich auf dem anderen und läßt sie bei einem betonten Taktteil auf dem einen los. Die Wirkung ist oft geradezu überraschend.

Eine elementare Überlegung verlangt, daß man beim Übergang vom Hauptmanual auf das Nebenklavier, besonders wenn das letztere mit seiner unteren Lage einsetzt, nach dem Wechsel ein Zeitmaß etwas zurückhalte und die erste oder die ersten Noten bedeutend dehne. Wie das Auge eine gewisse Zeit braucht, um beim Übergang aus einer größeren in eine geringere Helligkeit etwas zu sehen, so muß sich auch das Ohr an die geringere Klangfülle anpassen, um zu hören. Spielt man einfach im Takte weiter, so verliert es den Anfang des neuen Satzes. Hingegen fühlt es die mit Geschmack geregelte Dehnung nicht als solche, sondern empfindet nur die Befriedigung, das schwächer Gespielte gleich von Anfang an so klar zu erfassen.

Überhaupt spielt die Nuancierung des Zeitmaßes beim Klavierwechsel eine sehr große Rolle. Ohne sie wirkt auch der am besten ausgeführte Übergang hart und unangenehm. Hier ist dem Spieler Gelegenheit geboten, feinfühlige Berechnung zu üben und Sinn für biegsamen Rhythmus zu beweisen. Von dem, was mit dem Zeitmaß vorgenommen wird, darf dem Hörer nichts zu Bewußtsein kommen. Er soll nur den Eindruck haben, daß die Übergänge aus dem einen Klang in den anderen sich ruhig und sicher vollziehen und den Rhythmus in keiner Weise stören.

Anfänger und Organisten, die schlecht beobachten, begehen gewöhnlich den Fehler, daß sie das Zeitmaß im Momente des Klavierwechsels selbst langsamer nehmen. Damit lenken sie die Aufmerksamkeit des Hörers auf das, was sie vornehmen, und erreichen gerade das Gegenteil von dem, was sie wollten. Das Rallentando muß vorher kommen und zu einem Tempo überleiten, in dem sich der Klavierwechsel ohne Stocken vollziehen kann. Der Organist muß handeln wie der Lokomotivführer, der nicht auf der Kurve, sondern wenn sie in Sicht tritt, die Bremse anzieht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viel Kopfzerbrechen bietet oft die Entscheidung, wann man vom Nebenklavier auf das Hauptklavier zurückkehren soll. Im allgemeinen dürfte die Regel Geltung haben, daß beim Eintritt des Pedals beide Hände schon auf dem ersten Klavier zu sein haben. Zuweilen aber scheint die Stelle zu verlangen, daß der Übergang erst im Augenblicke des Pedaleinsatzes erfolge; in anderen Fällen sogar haben die Hände, wo schon das Pedal eingetreten ist, sich noch auf den Nebenklavieren aufzuhalten, um erst im Verlauf des Einsatztaktes oder gar noch später zusammen oder getrennt auf das erste Klavier zu gehen.

Über die jedesmal zu treffende Entscheidung lassen sich keine Regeln aufstellen. Der Organist muß sich von Fall zu Fall über das, was zu tun ist, schlüssig werden und darf nicht vergessen, daß die Art des Übergangs der Hände auf das erste Klavier von großer Bedeutung für die Wirkung des Pedaleinsatzes ist. Manchmal kommt er zur besten Geltung, wenn die Hände schon vorher auf dem Hauptklavier waren; in anderen Fällen nimmt er sich besser aus, wenn der Manualwechsel erst kurz zuvor, auf den Moment des Einsatzes, oder nachher unternommen wird. Hier hilft nur Untersuchen, Überlegen, Vergleichen.

Immer aber bedenke der Spieler, daß eine Stimme nicht auf einem nichtssagenden Abschnitt vom Nebenklavier auf das Hauptklavier gehen darf. Das wäre gerade so unkünstlerisch, als wenn ein Redner bei einem bedeutungslosen Teil eines Satzes plötzlich die Stimme erhöbe. In den Jugendwerken bringt Bach seine Interpreten nicht selten in die Lage, gegen diese bessere Erkenntnis handeln zu müssen; in den späteren Präludien und Fugen ist dies kaum jemals der Fall. Zeigt sich, daß in der Nähe des Pedaleinsatzes die Rückkehr auf das erste Klavier nur mit Vergewaltigung der selbstverständlichen Regel möglich wäre, so suche man rückwärts oder vorwärts gehend. Die Mühe wird selten vergeblich sein. Manchmal wird der beste Übergang ein beträchtliches Stück vor dem Pedaleinsatz liegen. Man lasse sich dadurch nicht irremachen. Läßt er sich der musikalischen Logik und der Stimmführung nach auf natürliche und gute Art bewerkstelligen, so lag es sicherlich in der Absicht Bachs, schon hier auf das erste Klavier zurückzukehren.

Selbstverständlich müssen die Tastaturen der Manuale so zueinander liegen, daß sie den Klavierwechsel möglichst erleichtern. Bach forderte deswegen tunlichst nahe untereinanderliegende Klaviaturen. Zudem setzte er Tasten voraus, die kürzer waren als die unserigen. Auf manchen modernen Orgeln stehen die Klaviere so hoch übereinander, daß der einfachste Wechsel Schwierigkeiten bietet. Die im Regulativ für Orgelbau adoptierte Normalklaviatur vermittelt zwischen der Bachschen Forderung und den anderweitigen Vorteilen der größeren modernen Klaviatur. Wäre

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht Rücksicht auf die Tastengröße des modernen Flügels zu nehmen, so würde man für die Orgelklaviaturen zu den alten engen Maßen zurückkehren, da sie naturgemäß die beste Bindung erlauben. Die Bachsche Schreibart läßt erkennen, daß er voraussetzt, der Spieler könne eine None oder Decime ohne Gefahr spannen. Das ist mit den modernen Maßen nicht so gut möglich, wie mit den alten. Vielleicht tut man Unrecht, darauf zu sehen, daß die Orgelklaviatur sich nicht allzusehr von der des modernen Flügels entferne. Wer in die Lage kommt, alte Orgeln zu spielen, hat Gelegenheit, zu bemerken, wie leicht sich der Finger an die kleineren Maße gewöhnt, ohne deswegen für den Flügel untüchtig zu werden.

Übergänge und Kontraste

Auf den alten Orgeln wurden die Klangstärken durch den Klavierwechsel unvermittelt nebeneinandergestellt. Die modernen Instrumente erlauben feinere Übergänge. Es ist uns möglich, durch ein abgestuftes Diminuendo aus dem Hauptsatz in den Zwischensatz überzugehen und aus diesem wieder durch ein entsprechendes Crescendo in das neue Tutti zu gelangen. Wir sind imstande, die Linien, die in der Komposition gegeben sind, besser auszuziehen, als es dem Meister möglich war. Unsere Registrierhilfen erlauben uns, das erste Klavier durch Außerkraftsetzung von Stimmen zu einem Nebenklavier umzugestalten, so daß es eine vermittelnde Zwischenstufe zwischen den beiden Klangstärken abgibt. Öfters werden wir auf dem abgeschwächten Hauptklavier noch einige Zeit verweilen, wo Bach schon auf das Nebenklavier gehen mußte. Umgekehrt können wir früher als er auf das Hauptklavier zurückkehren und durch nachfolgende Verstärkung desselben uns die Klangfarbe für den Hauptsatz schaffen. Wo drei Klaviere vorhanden sind, wird man durch Übergehen vom zweiten auf das dritte und darauf folgendes langsames Schließen des Schwellkastens ein lang hingezogenes Diminuendo erzielen können, um in umgekehrter Weise gegen den Eintritt auf das Hauptklavier zu zu steigern.

Von dieser Möglichkeit der Abtönung der Übergänge vom Hauptsatz zum Zwischensatz und vom Zwischensatz zum Hauptsatz wird der moderne Organist ausgiebigen Gebrauch machen und dabei im Geiste Bachs handeln. Er muß sich aber bewußt bleiben, daß dieses Verfahren nicht auf alle Fälle paßt. Sehr oft beruht die künstlerische Wirkung gerade in dem einfachen unvermittelten Nebeneinanderstellen der beiden Klangstärken, so daß jede Verfeinerung des Übergangs den Effekt zerstört. Es gibt Fälle, wo die Ablösung der Klangstärke des Zwischensatzes durch die des Hauptsatzes mit einer gewissen Plötzlichkeit erfolgen und den Hörer überraschen und fortreißen muß, wenn die von Bach gedachte Wirkung erreicht werden soll.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

In anderen Präludien und Fugen hinwiederum kommt der Gedanke des Meisters durch ein fast lückenlos durchgeführtes Steigern aus dem Zwischensatz zum Hauptsatz zur vollendeten Darstellung. Die Entscheidung, wann das eine oder das andere angebracht sei, kann nicht in Regeln gefaßt werden, sondern fließt aus dem künstlerischen Empfinden. Nicht selten wird sich darüber streiten lassen, was am besten wirke. Man steht hier mitten in der Frage, inwieweit man Bach modern interpretieren darf. Diejenigen, die sich hier lieber mit einem Zuwenig als einem Zuviel abfinden wollen, dürften der Wahrheit am nächsten stehen. Die allzugroße Verfeinerung der Übergänge birgt die Gefahr in sich, daß dem Hörer die klare Struktur des Werkes verloren geht. Überdies liegt in der unvermittelten Ablösung von stark und schwach und schwach und stark ein unerschöpflicher, aus der modernen Kunst verbannter Reiz. Die Hörer haben geradezu ein Recht darauf, daß man die Bachschen Werke desselben nicht entkleide.

Kommt man von einer modernen Orgel auf ein Silbermannsches Werk aus dem 18. Jahrhundert, so empfindet man am Anfang nur das Fehlen aller Hilfsmittel, die einem zum schön abgetönten Vortrag der Bachschen Werke unerläßlich schienen. Nach kurzer Zeit aber vollzieht sich ein Wandel. Man gewinnt Freude an der erzwungenen Einfachheit und erstaunt, wie wenig man die Verfeinerung der Übergänge vermißt, und wie eigenartig und doch wieder so natürlich die Wirkungen sind, die sich daraus ergeben, daß man nur über ganz wenige und nicht völlig ineinander überzuführende Klangstärken gebietet. Es gibt Werke, deren volle Schönheit dann erst offenbar wird.

In jedem Fall lege man es bei der Ausführung auch auf der modernsten Orgel darauf an, daß der Hörer über die verschiedenen Etappen, die den Gang der Entwicklung des Stückes bezeichnen, jederzeit im klaren sein kann. Soll Bach wirklich verstanden werden, so muß das Publikum wieder Sinn für das Formale an seiner Musik gewinnen. Am Spieler ist es, ihn durch die Art seines Vortrags zu entwickeln. Ein erster Versuch in dieser Hinsicht wird ihn über die Empfänglichkeit und Gelehrigkeit seiner Hörer nur Erfreuliches erfahren lassen und ihm offenbaren, wie dankbar der moderne Mensch für das Groß-Einfache in der Kunst ist.

Das Passagenwerk, mit dem manche Präludien eingeleitet und zuweilen auch unterbrochen werden, ist in der Regel auf dem Hauptklavier zu spielen. Diejenigen, die das Nebenmanual dafür gewählt haben, beachten nicht mehr das Grandios-Pathetische, das in diesem Laufwerk zum Ausdruck gelangen soll.

Eine besondere Aufmerksamkeit wende man den Echoeffekten zu. Man irrt sehr leicht in der Entgegensetzung der betreffenden Perioden. Nur diejenigen, die wirklich analoge Sätze bieten, sind abwechselnd auf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verschiedenen Klavieren auszuführen. Sowie die Analogie undeutlich wird, bleibt man besser auf demselben Manual. Ein Aufspüren der Abwechslung um jeden Preis zeitigt keine guten Resultate. Das Gesagte gilt für das einstimmige Passagenwerk. In den mehrstimmigen Partieen der Präludien wird man des öfteren mit kurzlaufenden echoähnlichen, nicht streng echomäßigen Entgegensetzungen operieren können. Die Angaben des Präludiums (Toccata) in d-moll sind in dieser Hinsicht überaus lehrreich.

Zuziehen und Abstoßen von Registern

Sehr viel hängt von der Art ab, wie die Stimmen zugezogen und abgestoßen werden. Die „gedeckte" Einführung von Mixturen und Zungen auf dem geschlossenen Schwellkastenklavier, bei der die betreffenden Stimmen sich erst allmählich mit dem Öffnen der Jalousieen bemerkbar machen und dann dem Eintreten der Mixturen und Zungen des zweiten und ersten Klaviers jede Schroffheit nehmen, hilft über viele Schwierigkeiten hinweg. Oft auch erlaubt ein durch die Phrasierung gegebener Einschnitt, ein oder mehrere Register einzuführen, ohne daß das mit Recht gefürchtete keulenartige Anschwellen des Tones erfolgt. Aber der Fälle, wo man im ununterbrochenen Spiel in die Lage kommt, Stimmen neu hinzutreten zu lassen, bleiben noch mehr, als dem Spieler erwünscht ist. Für diese gilt die Regel, daß neue Register auf einem starken Taktteil in Wirksamkeit zu treten haben, und zwar in dem Augenblick, wo das Niederdrücken der Taste beginnt, so daß die Klangveränderung schon realisiert ist, wenn der Ton erklingt. Die Begründung der Regel ist nicht schwer. Kommt der Zuwachs auf den betonten Taktteil, so wirkt er als Akzent und fällt viel weniger auf, als wenn er in irgendeinem anderen Augenblick einträte.

Umgekehrt wird ein Abstoßen von Registern gewöhnlich, wenn auch nicht immer, mit Vorteil auf weniger betonte Taktteile verlegt werden. Es wird dann nicht als eine plötzliche Veränderung — was es in Wirklichkeit ist — sondern mehr als ein sich über den ganzen Takt hinziehendes Diminuendo empfunden. Dem Hörer wird der Moment, wo die Stimmen abtreten, fast nicht bewußt, weil der schwache Taktteil seine Aufmerksamkeit weniger auf sich zieht. Das hängt damit zusammen, daß der Rhythmus nicht in der gleichmäßigen Aufeinanderfolge von Perioden, die aus gleichen Zeiteinheiten bestehen, gegeben ist, sondern dadurch zustande kommt, daß der Wille und die Anspannung des Spielers ihr Leben gibt, Licht und Schatten darüber verbreitet und den Hörer zwingt, sie in dieser Gestaltung zu erfassen.

Im Viervierteltakt macht sich die Klangverminderung gewöhnlich am besten auf dem dritten Taktteil.

Verläuft der betreffende Abschnitt in einer gegen den Taktrhythmus

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gehenden Bewegung, so wird man die synkopierten Taktteile zur Einführung der Register und die anderen zum Abstoßen derselben ausersehen.

Sehr vorteilhaft wirkt es, wenn das Zuziehen oder Abstoßen von Registern auf Tönen stattfindet, die in einer oder zwei Stimmen ausgehalten werden, während die anderen weiter fließen. In diesem Falle wird die Verstärkung auf dem betonten Taktteil angenehm empfunden und die plötzliche Klangminderung auf dem schwachen sozusagen nicht bemerkt.

Diese rein formalen Erwägungen entscheiden nicht über die Stelle, an der die Veränderung in der Registrierung einzutreten hat. Sie sind nur bestimmend neben den anderen, die durch die näheren Umstände der betreffenden Zusammenhänge gegeben sind. Der Registerwechsel muß immer mit einer Wendung in der Entwicklung des musikalischen Gedankens, mit dem Eintritt des Themas, mit dem Auftreten einer wichtigen Modulation zusammengehen und möglichst durch kluge Nuancierung des Zeitmaßes abgetönt werden.

Man werfe den Hörer nicht in allen Variationen des Klangs und der Stärke herum. Die Buntheit ist vom Übel.

Insbesondere vergesse man nicht, daß die Registrierung ein ausgezeichnetes Mittel ist, ihm die verschiedenen Tonarten, die er im Laufe des Stückes durchwandert, zu Bewußtsein zu bringen. Solange man in einer Tonart bleibt, nehme man ohne Not, wenn nicht höhere Gründe bestimmend sind, mit der Registrierung nichts vor. Ändert sie sich, so kann man den Vorgang, auch wenn die Logik des musikalischen Aufbaues es sonst nicht fordern würde, durch eine Verschiebung in der Klangfarbe bemerkbar machen.

Entsprechende Abschnitte des Präludiums oder der Fuge sind immer womöglich in derselben Nuance zu halten. Auf diese Art findet sich der Hörer viel leichter in dem Plan des Stückes zurecht; — und überdies ist das Verfahren das einzig künstlerische. Was würde man von dem Architekten sagen, der einen Seitenflügel, einen Zwischenbau, ein Ornament in einer bestimmten Farbe, das in der Symmetrie analoge Stück aber in einer anderen hielte! Wenn dies unkünstlerisch ist, warum legt man es darauf an, es dem Hörer unmöglich zu machen, die im Plan des Stückes korrespondierenden Sätze eines Präludiums oder einer Fuge schon an ihrer Klangstärke und Klangfarbe zu erkennen? Ist es nicht schon eine Zumutung an sein Vorstellungsvermögen, daß er in der Musik die analogen Teile nicht wie in der Architektur gleichzeitig nebeneinander schauen kann, sondern sie im Nacheinander mit Hilfe des Gedächtnisses zu erfassen suchen muß? Die Hilfe, die der Spieler in dieser Hinsicht geben muß, sind besonders für die Präludien von großer Bedeutung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spielhilfen und Registriergehilfen

Über die technischen Einrichtungen, die die Durchführung der Registrierung bei Bach erfordert, dürften wohl kaum noch Meinungsunterschiede herrschen. Der Spieler hat in dem Präludium oder der Fuge fast nie eine Hand frei: also sind die Registrierhilfen und Koppeln als Tritte für die Füße oder doppelt, als Tritt und Knopf, die untereinander verbunden sind, anzulegen. Da es sich um Einführen oder Außerkraftsetzen von Registergruppen, nicht aber um eine totale Umgestaltung der Klangfarbe handelt, sind die Registrierhilfen so einzurichten, daß die zugefügten Register in der Regel die gezogenen nicht aufheben. Das Internationale Regulativ für Orgelbau empfiehlt als das praktischste eine freie Kombination, in der sich der Organist für jedes Klavier die Register, die er in einem bestimmten Momente zubringen will, einstellen kann. Jede Klaviatur — auch das Pedal — hat seinen eigenen Einführungstritt der freien Kombination; eventuell kann man noch einen Tritt anbringen, der die präparierten Stimmen aller Klaviere zum Erklingen bringt.

Da es sich bei den Präludien und Fugen gewöhnlich um die Einführung von Mixturen und Zungen handelt, könnten Einführungstritte, die auf diese Stimmen beschränkt sind, zur Not genügen. Es ist aber nicht einzusehen, warum die Möglichkeit Register vorzubereiten nicht auf alle Stimmen ausgedehnt werden sollte. Bringt man nach dem Vorschlag des Internationalen Regulativs noch einen Tritt oder Knopf an, der bewirkt, daß die präparierte Registrierung, auch wenn sie durch dieselben Tritte eingeführt wird, die gezogene aufhebt, statt zu ihr hinzuzutreten — wodurch man also die freie Kombination in dem gewöhnlichen Sinne erhält —, so hat man eine Spieltischeinrichtung, die ungeheuer einfach ist und zugleich für Bach und moderne Orgelmusik dienen kann.

Erwähnt sei, daß das Regulativ empfiehlt, die Tritte der Koppeln auf die linke, die der freien Kombination auf die rechte Seite zu verlegen. Dies geschieht nicht nur, damit eine wünschenswerte Einheitlichkeit erzielt werde, sondern ist auch insofern gerechtfertigt, als die Einführungstritte der Register am meisten gebraucht werden, und es dem Spieler viel öfter möglich ist, den rechten Fuß frei zu bekommen als den linken.

Über die Verwendbarkeit des Registercrescendo in der Wiedergabe Bachscher Präludien und Fugen wird viel gestritten. Die extreme Ansicht, die eine solche nicht zulassen will, ist angesichts des Mißbrauchs, der mit dieser Spielhilfe getrieben wird, wohl begreiflich. An sich ist das Registercrescendo ein ziemlich unkünstlerisches Hilfsmittel. Es bringt die Stimmen in einer im voraus festgelegten Reihenfolge heraus und läßt sich nie so handhaben, daß die neuen Stimmen auf die betonten Taktteile eintreten. Die gewöhnliche Anwendung dieser Spielhilfe spricht also allen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ästhetischen Erwägungen über die richtige Art des Zu- und Abtretens der Register Hohn. Man wird sie nur dann gebrauchen, wenn man schon mit ziemlich vielen Stimmen spielt, so daß das Hinzutreten derer, die das Registercrescendo bringt, gedeckt ist. Bei dieser Verwendung kann man gute Effekte damit erzielen, besonders wenn die Reihenfolge der Stimmen gut ausgedacht ist. Wer diese Spielhilfe aber anders als zur letzten Steigerung benutzt, durch sie vom Piano zum Fortissimo anschwellt und denselben Weg wieder zurückgeht, beweist nur, daß er zu trägen Geistes ist, um sich eine richtige Registrierung auszudenken und, um mit Nietzsche zu reden, die Ohren im Schubfach liegen ließ, als er auf die Orgel ging.

Bei feinerem Registrieren wird es dem Spieler oft erwünscht sein, die Register an bestimmten Stellen nicht in Gruppen ein- oder abtreten zu lassen, sondern sie im Verlauf zweier oder mehrerer Takte nacheinander, auf die betonten Taktteile, zuzufügen oder auf die unbetonten abzustoßen. Für diese Verfahren gibt es keine Spielhilfen. Es lassen sich auch keine erdenken. Der komplizierteste Spieltisch läßt hier im Stich. Wohl oder übel wird man sich entschließen müssen, Gehilfen in Anspruch zu nehmen. Die Wirkungen, die man durch solche Verfeinerungen erzielt, sind oft von wunderbarer Schönheit.

Sicherlich hat auch Bach mit Assistenz gearbeitet, wenn es ihm auf ein mehr in das einzelne gehendes Registrieren ankam. Die uns erhaltene Registrierung der Choralphantasie über „Ein feste Burg“ war ohne Gehilfen nicht durchführbar. Auch beim großen Präludium in Es-dur und einer Reihe von Kompositionen der letzten Zeit mußten die Register von fremder Hand bedient werden. In diesen Werken befinden sich nämlich Zwischensätze mit durchgehendem Pedal. Bach versucht also hier das Hauptwerk gewissermaßen als Nebenklavier zu verwenden. Das setzt voraus, daß Helfer die starken Stimmen auf diesem und auf dem Pedal abstießen, um sie im Augenblick, wo der Hauptsatz einsetzte, wieder zuzuziehen. Man vergesse nicht, daß Bach, wenn er beim Gottesdienst einmal die Stelle des Organisten einnahm, was wohl öfter geschehen sein wird, diesen selber und den oder jenen seiner Söhne oder einen orgelkundigen Choristen an seine Seite berufen konnte, also um Adjuvanten nie in Verlegenheit war. Wie schade, daß uns keiner von denen, die ihn so oft spielen sahen, einige Aufzeichnungen über die Art, wie er vortrug und es mit dem Registrieren hielt, hinterlassen hat!

Jedenfalls läßt sich, wie die Erfahrung beweist, auf einer alten Orgel mit zwei tüchtigen Gehilfen alles bewerkstelligen, was für die Fugen und Präludien an Registrierung überhaupt in Betracht kommen kann. Oft aber wird der Meister sich mit den auf den Klavieren einmal eingestellten Klangfarben begnügt haben. Es gibt Stücke, die in der allergrößten Ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fachheit am wunderbarsten wirken. Der moderne Organist wird für eine Reihe von Präludien und Fugen zwei Registrierungen parat haben. Die eine ist einfacher gehalten und so ausgedacht, daß er sie allein, mit den Spielhilfen, die ihm seine Orgel bietet, durchführen kann. Die zweite stellt eine Verfeinerung der ersteren dar und setzt voraus, daß ihm ein Assistent zur Seite ist.

In jedem Falle aber, mag er viel oder wenig registrieren, muß der Spieler darauf bedacht sein, daß der Fluß des Stückes durch das, was er zum Wechsel der Klangfarbe oder Klangstärke vornimmt, in keiner Weise Not leiden darf. Diese Erkenntnis muß sich erst noch Bahn brechen. Wie oft wird ein Akkord über Gebühr ausgehalten, der Eintritt eines anderen verzögert oder das Tempo eines Taktes langsamer und langsamer, nur weil der Spieler in diesem Augenblick mit der Registrierung zu tun hat! Diese Unebenheiten sind auf Orgeln, deren Spielhilfen nur für Handbedienung eingerichtet sind, unvermeidlich, da der Künstler mit der Hand vom Klavier an den Knopf fahren muß und ohne „Kunstpausen“ nicht auskommen kann. Im besten Falle kann er sich selber täuschen, als hätte er es so geschickt erdacht und gemacht, daß die Verzögerung dem Hörer nicht auffiel.

Sind die Spielhilfen für die Füße angelegt, so hat der Organist für vorkommende Unebenheiten keine Entschuldigung als seine Nachlässigkeit. Freilich erfordert das Einüben der zur Bedienung der Spielhilfen notwendigen Fußbewegungen viel Geduld. Die Stellen, an denen sie auszuführen sind, müssen sehr oft vorgenommen werden, bis der Weg in der richtigen Zeit zurückgelegt wird und der Tritt auf die hundertstel Sekunde genau heruntergeht, ohne daß das Spiel unsicher oder der Rhythmus beeinträchtigt wird.

Aber auch hier handelt es sich um Schwierigkeiten, die jeder ernste Organist mit zielbewußter Arbeit bewältigen kann. Das Gefühl der Freiheit, das einen überkommt, wenn man so weit ist, daß man in einem Stück die Registrierung ohne Hilfe und ohne Beeinträchtigung des Spiels durchführen kann, ist ein reicher Lohn, auch für große Mühe.

Halblaut gesagt sei, daß es wohl kein unverzeihliches Verbrechen ist, wenn man, um den richtigen Fuß im rechten Augenblick zur Bedienung der Registriertritte oder des Schwellkastens frei zu bekommen, sich die betreffende Pedalstelle, wenn es nicht anders geht, etwas zurechtlegt und eine längere Note vorübergehend eine Octave höher oder tiefer aushält und was dergleichen Erleichterungen mehr sind. Auch der mit dem Stück bekannte Hörer wird kaum jemals etwas von solchen kleinen Ausflüchten merken. Auffällig ist, daß die Fugen und Präludien, trotzdem Bach an eine Bedienung der Registrierung mit den Füßen nicht dachte, so geschrieben sind, daß für dieselbe sozusagen keine ernsten Schwierigkeiten entstehen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Äußerliches und Innerliches

Zur richtigen Wiedergabe der Bachschen Werke gehört noch eines, das allzuoft vergessen wird. Der Eindruck des Großen und Erhabenen darf durch keine das Auge verletzenden Äußerlichkeiten geschädigt werden. Es ist Mode geworden, die Orgeln so zu bauen, daß der Spieler den Hörern sichtbar ist. Das ist eine ästhetische Verirrung ohnegleichen. Die Menschengestalt ist im Vergleich zu dem Instrument viel zu klein. Und mag der Organist auch noch so ruhig spielen, für das Auge des Hörers bewegt er sich dennoch hin und her und spricht der Majestät der Musik Hohn. Es läßt sich kaum etwas Unerquicklicheres denken, als eine Bachsche Fuge „gespielt zu sehen".

Warum soll nur dem Blinden der ungestörte Genuß der Musik des Altmeisters gestattet sein? In der alten Zeit war der Organist immer durch das Rückpositiv verdeckt. Man richte es so ein, daß er auf irgendeine Weise auch auf modernen Werken unsichtbar bleibe.

Die Frage hat nicht nur eine sachliche, sondern auch eine symbolische Bedeutung. Daß er in der Verborgenheit bleiben soll, gemahne den Organisten daran, daß der Geist Bachs durch die Orgel zu der Versammlung redet, und daß er selber seine Bestimmung darin suche, zurückzutreten und ganz in dem Werke aufzugehen. Die Virtuoseneitelkeit und das Bestreben, sich selber bemerkbar zu machen, mit seiner „Auffassung" zur Geltung zu gelangen und etwas neben Bach zu sein, müssen von ihm wie eitler Tand abfallen. Erst wenn er vor sich selber klein wird und eine Läuterung seines Künstlertums erfährt, wird er fähig, das Große, was er als Vermittler zwischen Bach und den Menschen unserer Tage in Tönen aussprechen darf, selber erst zu erfassen.

Die Präludien und Fugen des Meisters von St. Thomas schließen die Welt des Erhabenen vor uns auf. Das will heißen, daß derjenige, der das Instrument zum Erklingen bringt, es mit heiliger Gesinnung tun und etwas von der Demut und der Weihe des Propheten an sich tragen muß. Ist er hierzu nicht durchgedrungen, so kann sein Spiel noch so vollendet sein: das, was in den Tönen und hinter ihnen liegt, wird tot bleiben. Er hat nur sich selber und die anderen betrogen, als hätte er Bach gespielt... Wie von allem, was aus der „Wahrheit" stammt, gilt auch von den Präludien und Fugen des Meisters das Wort der Schrift: „Der Geist ist's, der da lebendig macht..."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MOZART: „SUSANNA“

KLEINES KLAVIERSTÜCK, NACH EINER MOZARTSCHEN SKIZZE BEARBEITET

von Albert Kopfermann-Berlin



ozart entwarf zum „Figaro“ an Stelle der bekannten Gartenarie der Susanne zunächst eine auch im Text gänzlich abweichende kürzer gefaßte, von der er Singstimme und Baß niederschrieb. Vergleiche den Artikel von Dr. Alfred Ebert in den „Mitteilungen“ der Berliner Mozartgemeinde, Heft 30. Bei der vorliegenden, möglichst im Mozartstil gehaltenen Bearbeitung dieser stimmungsvollen Takte für Klavier mit übergesetztem Text hat die Verschiedenheit des Klangcharakters kleine Änderungen in den Notenwerten und in der Takteinteilung veranlaßt.



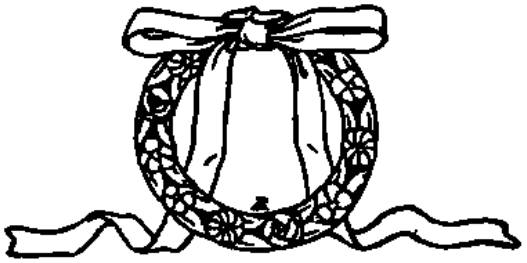
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



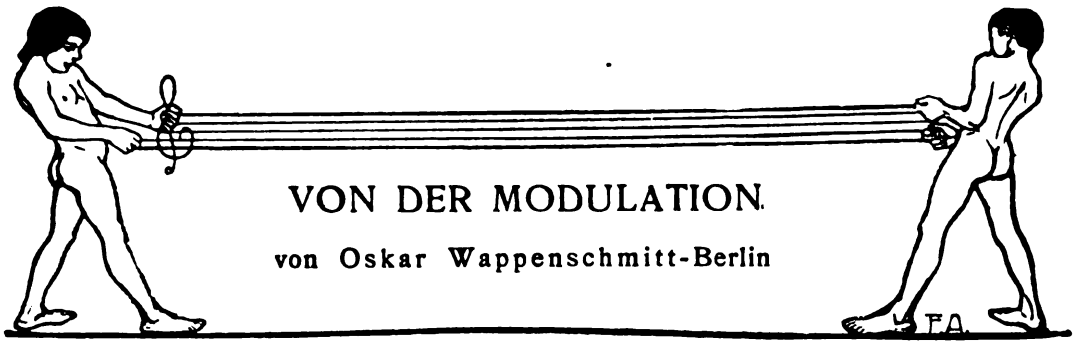
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN







Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VON DER MODULATION

von Oskar Wappenschmitt-Berlin

Wer sich mit dem Studium der Modulation beschäftigt, dem wird es wohl passieren, daß er trotz vielfacher Belehrung und Anregung eben dann unbefriedigt bleibt und sich abwendet, wenn die Summe aus dem gezogen werden soll, was ihm dargelegt wurde.

Nun beharr' ich anzuschauen
Den, der einzig wirkt und handelt.

Er nimmt wohl eine klassische Partitur zur Hand und schöpft Klarheit.

Uns — die tief Herabgesetzten,
Alle hast du neu geboren.

Im Einzelnen ist schon immer viel Vortreffliches gesagt worden. Allein es fehlt an der Herausarbeitung der großen Gesichtspunkte. Doch muß hier z. B. die Harmonielehre von Louis-Thuille herausgehoben werden.

Gepriesen das Werk, das uns das Wichtigste, das Entscheidende sagt! Aber noch ein Hector Berlioz äußert sich folgendermaßen:

„Nun kam die Reihe an die Modulationen. Zur Zeit, als es Gebrauch war, nur in die verwandten Tonarten zu modulieren, wurde über den ersten, der es sich einfallen ließ, in entferntere überzugehen, das Verdammungsurteil gesprochen; er mußte darauf gefaßt sein. Die Wirkung dieser Modulation mochte sein, wie sie wollte, die Meister tadelten sie aufs strengste. Der Neuerer bat vergeblich: ‚Höret sie doch nur aufmerksam an, überzeugt euch, wie sanft sie herbeigeführt wird, wie geschickt sie mit dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden verbunden ist, und wie herrlich sie klingt.' ‚Darauf kommt es nicht an!' entgegnete man ihm, ‚diese Modulation ist verboten und muß daher unterbleiben.' Da aber im Gegenteil alles nur darauf ankommt, so fanden die Modulationen nach fremden Tonarten in großen Musikstücken bald Eingang und brachten ebenso glückliche, wie unerwartete Eindrücke hervor. Fast ebenso schnell entstand jedoch eine neue Art von Pedanterie, es gab Leute, die sich jede Modulation nach der Dominante als Schwäche anrechneten und es für angebracht hielten, im einfachsten Rondo von C-dur nach Fis-dur hinüberzutändeln."

Wir müssen Hector Berlioz entgegentreten. Es bleibt dabei: Modulieren können wir von einer Anfangstonart nur in verwandte (Tonart der oberen und unteren Dominante, Tonart der oberen und unteren Mediante) — wenn nämlich modulieren heißt: eine Tonart verlassen und neben ihr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine andere begründen, die neben ihr ohne Zwang ausstrahlen kann, die mit der ersten ein Ineinander bilden kann.

Und wenn ich mit Engelszungen redete: ich kann neben C-dur kein D-dur begründen; und wenn ich die Kraft hätte, Berge zu versetzen: ich könnte kein Ineinander von C-dur und B-dur wirken.

Dies Empfinden hat schon Johann Sebastian Bach herausgearbeitet, mit vollster Entschiedenheit aber die Reform Joseph Haydns. Mit ihr brach sich das Musikempfinden der Neuzeit Bahn. Und da die Natur keine Sprünge macht, wird die Neuzeit noch auf lange Zeit hinaus ihre Gesetze geben und mit ihr dieser neuzeitliche Tonsinn.

Dieser Tonsinn wurde seither verdunkelt. Beethoven konnte schon zu Schubert kein rechtes Verhältnis finden, da er höhere Ideale der Harmonik in sich trug. Viele Tondichter traten seitdem auf, denen die Welt das edle Lorbeerreis reichte. Ein Füllhorn köstlicher Gaben wurde über uns ausgeschüttet. Mit Begeisterung gaben wir uns hin und geben uns hin und bewundern das Genie dieser Meister. Und doch zuletzt verlangt Geltung, was zu tiefst in uns lebt.

Noch höheres Ideal ist uns ein Klangsinn, rein wie das lebenspendende Licht Apolls, ein Klangsinn, der nicht romantische Träume zur einfach hinzunehmenden Voraussetzung hat, mögen sie auch noch so zauberisch die Sinne umschmeicheln.

Das Grundgebrechen des modulatorischen Studiums ist, daß zu wenig mit dem inneren Ohre gearbeitet wird.

Die erste Modulation, die gelehrt wird, ist die in der Tonart der Dominante, z. B. von C-dur nach G dur. Man sagt: Ich deute den Tonikadreiklang c e g um als IV von G-dur. Auf IV muß V folgen. Durch den Zusammenklang IV—V ist die Tonart G-dur begründet.

Mit vollem Rechte betrachtet man die Modulation von C nach G anfangs unter diesem kleinen Gesichtskreis. Doch sollte man das von hier aus Gesehene noch lebhafter formulieren, so daß jenes Grundgebrechen mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden kann:

„Ich befinde mich auf dem Tonikadreiklang c e g. Was ist dieser Dreiklang, wenn ich mich von hier aus hinwende, von hier aus hinblicke auf die G-dur Fläche, die nunmehr begründet werden und herrschen soll?“
„Hier ist er eine IV.“

Kann der Schüler jetzt noch entrinnen? Ist er nicht mit verstärkter Gewalt hingezwungen auf das, worauf alles ankommt, innerlich zu hören, den Dreiklang c e g zuerst innerlich zu hören als eine I und wirklich als eine I, dann sich lebhaft dieser Vorstellung zu entschlagen und den gleichen Dreiklang innerlich zu hören als eine IV und wirklich als eine IV?

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dieses ist die Grundübung. Ohne sie gelange ich nimmermehr zu einem Tonsatz, der den Anforderungen der hohen Kunst genügt.

Sie und die weiter sich ergebenden Übungen des inneren Hörens sind durchaus nicht leicht, sondern verlangen viel Zähigkeit und Ausdauer. Die Hoffnung braucht niemand aufzugeben. Aber ein Pfad der Kämpfe ist zu beschreiten.

Kann der Schüler nun die Umdeutung wirklich innerlich hören, so kann er dann daran gehen, von IV aus auch sofort das folgende V und G-dur selbst als Tonika zu hören. Kann er in dieses Klangbild noch dazu das C-dur von vorne her einschließen, so wird er auch das Ineinander von C und G hören. Sie vermögen sich zu vereinen, zu durchdringen.

Dieses Ineinander macht, daß wir nicht sklavisch an die Umdeutung von I gebunden sind.

Die Klassiker isolieren gern allmählich die V, lockern den Untergrund unter ihr, bis sie sozusagen immer mehr in der Luft schwebt und den Einflüssen der neuen Tonart sich leicht ergibt. Verblüffend einfach scheinbar, verblüffend frech und schlagfertig aber in Wahrheit isoliert z. B. Mozart in Figaros Cavatine („Figaros Hochzeit", No. 3: „Will einst das Gräflein") die Dominante, und die neue Tonart ist fertig, eine Musik, Geist vom Geiste seines Lieblings, des Tausendsasa Figaro.

Beethoven unternimmt es sogar, die IV umzudeuten. Beethoven! Und in seiner heroischen Symphonie! Und nachdem er durch Kunstmittel verschiedenster Art die Tonart in grandioser Breite und Kraft errichtet hatte! Diese riesenmäßige Modulation muß hier sein, wo er die Sternenbahn des von den Göttern zu übermenschlichen Taten erkorenen Heros schildert.

Als zweite Modulation wird die nach der Subdominante gelehrt: Man deutet I um als V. Auf V folgt I. Aber die Folge V—I in der neuen Tonart (z. B. F-dur) genügt noch nicht, um das Tonalitätsgefühl herzustellen. Hierzu ist nötig die Reibung IV und V.

Ich schlage auch hier die noch anschaulichere Formulierung vor, wie sie bei Modulation 1 wiedergegeben wurde.

Modulationen nach der Tonart der Subdominante werden wir in kleinen Formen finden, aber ziemlich selten, in der großen Form bei dem Übergang von Durchführung zu Reprise. Doch kann man hier nicht eigentlich von einer Modulation sprechen, da doch eine Anfangstonart fehlt.

Im übrigen — wann wird je nach der Subdominante moduliert? Warum gehen ihr Haydn, Mozart, Beethoven beharrlich aus dem Wege? Weil sie Philister sind, oder weil es seinen tiefen Grund hat?

Wo das Volk Israel nur den Berg sah, da sah Moses Jehova in himmlischem Glanz. So spricht auch dieser Klang beredter zu diesen Auserwählten in der Geschichte unserer Kunst.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie wäre aber auch noch nach der Tonart der Subdominante eine Durchführung möglich, die ihren Begriffen von Kunst Genüge leisten könnte?

Vielleicht könnten wir uns die Tonart der Subdominante in der Rondoform denken? Aber auch hier wird ein Beispiel nicht leicht zu finden sein. Beethoven schreibt im letzten Satz seiner Klaviersonate op. 2, No. 3 vierundvierzig Takte F-dur, von C-dur herkommend. Es fehlt nicht an Mitteln, uns nach diesem Blumengrund zu schmeicheln — Beethoven gibt ein wahres Modell seiner ihm in dieser Art allein eigenen Eindringlichkeit der Melodik. Auch verschmäht er die Kadenzierung IV und V nicht. Und doch entsteht in diesem Zusammenhang kein Tonartsgefühl.

Es muß doch wohl das Drama, die Bühne, zu Hilfe kommen. Im Dienste der Handlung, von ihr getragen, moduliert Mozart in seinem „Don Juan" von F-dur nach B-dur („Don Juan", No. 1, „Keine Ruh' bei Tag und Nacht"). Wir sind in Genielanden. Mit dem unverfänglichen und ergötzlichen Gepappel und Gemurre Leporellos hebt die Oper an. Aber drohend ragt im Hintergrunde der Dämon, der der Unschuld Verderben droht. Donna Anna eilt auf die Bühne, mit dem Aufgebot ihrer letzten Kräfte Don Juan hinter sich herzerrend (B-dur). Schon scheint Donna Anna verloren und will der Dämon nach seinem Opfer greifen (B-dur gewinnt Tonalitätscharakter), da eilt der Komtur eben in diesem Augenblick mit gezücktem Degen auf die Bühne. B-dur wird und verschwindet gleichzeitig. Mozart schreibt nun eine Musik von dem Ernst und der überweltlichen Macht seiner Komturmusik, um — von der Subdominante! — wieder zurückzugelangen, woher er gekommen.

Die dritte Modulation führt uns nach der oberen Mediante, also von C-dur nach e-moll.

Angesichts e-moll ist der Tonikadreiklang c e g die sechste Stufe. Diese führt am naturgemäßesten nach IV, IV nach V, V nach I. Die Modulation ist beendet.

Ich kann auch von VI direkt nach V gehen. V nach VI wirkt für den strengen Klangsinn wie der Eintritt eines Deus ex machina. Von dieser Wirkung macht Carl Maria von Weber in seiner „Freischütz"-Ouvertüre aufs genialste Gebrauch. Aus den brandenden Wogen der Wolfsschluchtmusik taucht plötzlich die rettende Lichtgestalt Agathens empor.

Aber VI und V ist doch eine sehr schwache Begründung der Tonart? Wieso kann sie hier genügen?

Der Schüler, der die erwähnte Gehörsübung in der angedeuteten Weise ausgebaut hat, wird bald herausfühlen, daß das Ineinander der Tonarten hier das dichteste ist. Ich brauche mich in C-dur bloß daran zu erinnern, daß C-dur Parallele ist von e-moll, und ich befinde mich schon in e-moll.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich brauche hier deshalb noch weniger mich sklavisch daran zu halten, gerade von I von C-dur aus wegmodulieren zu wollen. Ich kann mich auch auf V von C-dur auf diese innige Verwandtschaft der beiden Tonarten besinnen (siehe als schlagkräftigstes Beispiel Beethovens Modulation von c-moll nach Es-dur im letzten Satz seiner Klaviersonate op. 7, Es-dur). Und wenn es bei unserer ersten Modulation eine Riesensache war, von der Subdominante aus wegmodulieren zu wollen, so wird sich's hier leichter fügen. So gibt Heinrich van Eyken in seinem köstlichen Liede „Armseelchen" ein Beispiel, wie man von b-moll nach Des-dur von einer (allerdings sehr elevierten) Subdominante aus modulieren könnte.

Dieses Ineinander hat in der großen Form bestimmte Folgen für die Ausgangsfläche. Die Modulation in die Tonart der oberen Mediante geschieht zumeist auf Kosten der Ausgangsfläche. Inwiefern in der „Egmont"-Ouvertüre? Inwiefern im ersten Satz der „Waldsteinsonate"? Aber auch um andere Mittel ist Beethoven nicht verlegen. Seine Erfindungskraft erschöpft sich nie. Wie reich und farbenprächtig ist die Modulation nach Es-dur im ersten Satze seiner Klaviersonate in c-moll, op. 10, No. 1! Möchten sich die angehenden Tondichter dieses, wie es scheint, in Vergessenheit geratene ungeschriebene Kunstgesetz wieder in die Erinnerung zurückrufen! Das innere Hören entscheidet hier alles.

Warum endlich steht der Anfangstonart in Dur nie die Tonart der oberen Mediante in Moll gegenüber? Ich denke, diese Frage stellt die primitivsten Anforderungen an das innere Hören. Schon der Novize wird mir antworten: „Das wäre eine Gegenfarbe, unmöglich in ihrer Mattigkeit. Ich hätte die Empfindung eines tötenden, scholastischen Grau."

Diese Gegenüberstellung der Obermediante in Moll findet sich jedoch in der kleinen Form.

Die vierte und letzte der grundlegenden Modulationen (in die Tonart der unteren Mediante, also von C-dur nach a-moll) ist unter den vier grundlegenden das Schmerzenskind.

A-moll will lieber direkt neben C-dur gesetzt werden. Wir finden dieses Verfahren fast auf Schritt und Tritt bei der Rondoform. Es ist, als ob die Seele sich vertiefte, um weit ihre Flügel auszuspannen und durch wunderbare Lande zu fliegen. Dieses ist der Ruhm des Rondothemas, daß es ein weithin wanderndes Ausklingen in sich trägt. (Vgl. das Adagio der Klaviersonate op. 7 von Beethoven usw.)

Oder die Modulation nach a-moll vollzieht sich sehr allmählich (z. B. im letzten Satz der ersten Klaviersonate Beethovens von As-dur nach f-moll).

Hier aber handelt es sich darum, in zwei, drei Takten ein entschiedenes Gefühl der Modulation nach a-moll herzustellen. Man sagt: C-dur ist dritte Stufe in a-moll. Die dritte Stufe aber dient zur besseren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verbindung von I und IV. Ich nehme also nach Dreiklang c e g (nunmehr III von a-moll) IV von a-moll, nach IV die Dominante, dann die I. Die Modulation ist beendet.

Diese Modulation ist ohne Zweifel sehr schlagkräftig. Aber sie ist nicht mit unserem modernen Klangempfinden zu vereinigen. Sie gehört dem Geist der älteren Kirchenmusik an. Gewiß wird sie auch ein Moderner schreiben, aber als Spezialität, z. B. wenn er archaisiert. Man wird sie sich etwa in Johannes Brahms' „Deutschem Requiem" sehr wohl denken können, das uns bisweilen anmutet, als sei uns Meister Holbeins „Totentanz" hier in Tönen neu erstanden.

Wer zeigt uns nun, wie man's macht? Joseph Haydn, in seiner achten Londoner Symphonie.



Haydn befolgt das Prinzip, das C-dur mit a-moll-Farbe zu übermalen. Mit dem Eintritt des Sextakkordes hört man gewissermaßen auf das im Basse liegen bleibende c a-moll sich hereinschieben, das dann Haydn sofort beherzt in seiner Mitte faßt (er geht ohne Umschweif auf die charakterisierte Subdominante los, II^7 von a-moll).

Auch Beethoven befolgt das Prinzip, durch Übermalung das Ineinander der beiden Tonarten zu wirken, z. B. in der Neunten Symphonie:



Die Dominante von d-moll wird auf Grund der sogenannten Modulation mittels gemeinschaftlicher Töne zur Dominante von B-dur. Oder wie könnte ich von fis-moll nach D-dur gelangen? Wiederum durch Übermalung, aber dieses Mal der Subdominante, wie uns Beethoven im Largo seiner Klaviersonate op. 2, No. 2 zeigt.

Nicht an jeder Stelle freilich, und nicht jedes fis-moll vertrüge diese Behandlung.

Der Maler mischt seine Farben, der Tondichter seine Klänge.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eine in Lehrbüchern häufig anzutreffende Modulation:



verwischt nicht den Eindruck des Danebengesetztseins, zu dem a-moll neben C-dur herausfordert. Daher ist sie nicht eine eigentliche Modulation.

Der Begriff „Modulation" sollte sich auf das Ineinander der vier verwandten Tonarten beschränken. Wenn ich z. B. in der erwähnten Klaviersonate op. 2, 3 (letzter Satz) behaupte, Beethoven moduliert nach F-dur, so erwecke ich eine durchaus irrige Vorstellung. Beethoven moduliert nicht nach F-dur, sondern betritt F-dur. Ebensowenig moduliert er im Adagio der gleichen Sonate nach G-dur, sondern betritt G-dur usw.

Immer dann, wenn die Ausgangstonart sich in Duft aufzulösen scheint, aber doch nicht aus dem Atemzuge einer neuen Tonart neues Leben erblüht, können wir von einem Betreten von F-dur usw. sprechen.

Die Tonart verflüchtigt sich nicht in gleichem Maße. Der tonale Untergrund bleibt ungleich leichter erkennbar. Aber die Farbe einer anderen Tonart spielt herein. Sie bleibt jedoch umhüllt von der Farbe der Anfangstonart. In diesem Falle bedienen wir uns am besten des Ausdruckes Großtonart. Das d-moll im zweiten Achttakter des Allegro im ersten Satze der ersten Beethovenschen Symphonie ist z. B. Großtonart in C-dur; oder das F-dur in „Figaro", No. 2, wo Figaro so freudig die Annehmlichkeiten des neuen Zimmers lobt; oder das Fis-dur in Johannes Brahms' „An ein Veilchen" (op. 49, No. 2). Brahms hat hier den Höltyschen Text nach einem bestimmten Plane für die Komposition disponiert. Sein Plan nötigt ihn, auf seine erste Fläche verhältnismäßig viele Worte zu bringen. Um die entsprechende Ausdehnung der ersten Fläche zu gewinnen, schiebt er Fis-dur als Großtonart ein:

„Birg, o Veilchen,
In deinem blauen Kelche
Birg die Tränen der Wehmut,
Bis mein Liebchen
Diese Quelle besucht!"

Mit den Worten „bis mein Liebchen" ist die schmerzlich verhaltene Großtonart gelöst. Die Wirkung ist eine ergreifende. Die innerlich durchbebende Leidenschaft des Gedichtes ist von einem verwandten Geiste in Tönen neu erlebt und gestaltet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Endlich kann das Hineinspielen der fremden Farbe ein nur flüchtiges sein. Hier spricht man am besten von Stufenschiebung (Sekundenschiebung, Terzenschiebung usw.). Wir werden eine solche Stufenschiebung am häufigsten in der Durchführung finden.

Leider macht sich hier oft genug ein Verwilderungsprozeß bemerkbar. Es ist keineswegs eine Sache der Willkür, ob ich eine Sekundenschiebung oder eine Terzen- oder eine Quintenschiebung mache. Sehr seltsame Stufenschiebungen macht Max Bruch in der Durchführung seines Violinkonzertes d-moll (1. Satz) nach dem so meisterhaften Expositionsteil. Es hat das sehr wohl seinen Sinn. Was sonst willkürlich, verworren wirken müßte, nach dieser Tonalitätsbehandlung bezeugt es uns im Gegenteil den wahren Meister.

Ich kann also von C-dur aus nicht nach D-dur modulieren, sondern ich kann es höchstens betreten.

Unter welchen Umständen? Wie charakterisiert der Schüler am besten diesen Prozeß?

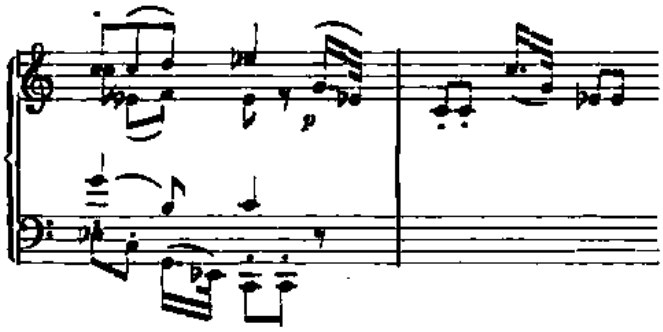
In seinem Quintenquartett (d-moll) führt uns Haydn von B-dur nach c-moll. Er führt c-moll sogar mit seiner unzweideutigsten Subdominante as c es fis ein (sogenannter übermäßiger Quintsextakkord der V. Stufe in Moll).

Ich kann B und c mit Eisenketten aneinander schmieden, ein Ineinander wird sich auch einem Wundertäter nicht fügen.

Es bleibt auch bei dem Haydnschen Beispiel bei einem Betreten:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Und es bleibt dabei auch bei allen anderen Tonarten außer jenen vier.

Das Studium der klassischen Technik wird all das bestätigen. Es ist keine Schreckenspforte, durch die der Weg gewiesen wird. Die klassische Technik fesselt nicht die Individualität, sondern befreit sie. Carl Maria von Weber, Johannes Brahms, Richard Strauß sind bei den Klassikern in die Schule gegangen. Sind sie nicht alle ausgeprägte Charakterköpfe geworden?



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus Musikzeitschriften (I. Teil)

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart), 1909, No. 15—24; 1910, No. 1—6. — No. 15: „Ein Pfadfinder im Reich der Töne“ von A. Schüz. Interessanter Aufsatz über die bedeutenden musiktheoretischen Schriften und Kompositionen Georg Capellens. Mit Musikbeilage (exotische Lieder). — „Alfred Reisenauer in memoriam“ von Selma Berent. — „Maria Antonia Walpurgis“ von Otto Schmid. Lebensbeschreibung der sächsischen Kurfürstin. — „Elektra und Kassandra“ von Oscar Schröter. Gegen die Broschüre Tebaldini's. — No. 16: „Ein echt amerikanischer Komponist: Edward Mac Dowell“ von Henry T. Finck. Interessante Biographie und Besprechung der Werke Mac Dowell's. Finck bestreitet, daß Mac Dowell's Musik von der der Neger und der Indianer stark beeinflußt sei. „Man hat in den Zeitungen viel gefaselt von einer ‚amerikanischen‘ Musik der Zukunft, als einem aus Neger- und Indianermelodieen zu bauenden Tempel. Für eine solche Musik interessierte sich Mac Dowell als Komponist sehr wenig. Anklänge an Negermusik finden sich in seinen Sachen überhaupt nicht, und nur in zwei hat er Indianerweisen geborgt: in einem Klavierstück, ‚From an Indian Lodge‘ betitelt, und in der ‚Indian Suite‘. Diese, seine zweite Suite wird allerdings vielfach für sein bedeutendstes Orchesterwerk gehalten, es verdankt diese Bedeutung aber viel weniger den indianischen Themen als dem, was er daraus gemacht und Eigenes beigegeben hat.“ — „Felix Drasekes Mysterium ‚Christus‘“ von Otto Urbach. — „Zu Heinrich Conried's Tode“ von Arthur Laser. — „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Karl Alexander, Großherzog von Sachsen, herausgegeben von La Mara“ von Alexander Eisenmann. Lobende Besprechung des Buches. — No. 17 (Haydn-Nummer): „Joseph Haydn“, von Leopold Schmidt. Über die Bedeutung Haydns und seinen Einfluß auf die spätere Zeit. — „Joseph Haydns Messen“ von E. von Komorzynski. „Es ist schwer zu sagen, auf welchem einzelnen Gebiet musikalischen Schaffens Joseph Haydn am bedeutendsten für die weitere Entwickelung der betreffenden Gattung gewesen ist. ... Wollte man aber wirklich in eine einzelne bestimmte Gattung das Schwergewicht von Haydns Schaffen verlegen, dann müßten es wohl die kirchenmusikalischen Werke sein. Denn die Entwickelung des Oratoriums und die der katholischen Messe ist durch ihn entschieden auf lange Zeit hinaus beeinflußt worden.“ Bei der Besprechung der Messen Haydns betont Komorzynski besonders den süddeutschen Charakter des Meisters. — „Über Joseph Haydns Klaviermusik“ von Heinrich Schwartz. Der Verfasser bedauert es, daß man Haydns Klaviersonaten vorwiegend als Etüden für Schüler der unteren und mittleren Stufen betrachtet. „Es sollten vielmehr reife Pianisten von Fach, Künstler, technisch schon auf sehr hoher Stufe stehend, nicht verschmähen, sich mit den ‚leichten‘ Haydnschen Sonaten und anderen Klavierwerken des Meisters mehr zu beschäftigen, als es wirklich der Fall ist. Jawohl ‚leichten‘ — sie sind nichts weniger als leicht. Ich schätze ihre technischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schwierigkeiten sehr hoch ein, der musikalischen gar nicht zu gedenken. Die vollendete Interpretation einer Haydnschen Klaviersonate erfordert nach meiner Ansicht nicht minder einen fertigen Künstler, wie etwa der Vortrag einer Beethovenschen." — „Haydns Sonaten und Konzerte für Violine" von A. Eisenmann. Der Verfasser betont besonders den „hohen instruktiven Wert" dieser Werke. — „Haydn-Landschaften" von E. von Komorzynski. Über die Kunst Haydns, von Landschaften empfangene Eindrücke musikalisch wiederzugeben. — „Joseph Haydns Tod. Regesten zu einer Biographie des Meisters" von Ferdinand Scherber. Enthält interessante Auszüge aus Berichten von Zeitgenossen Haydns. — „Haydn und die Frauen" von Sophie Reis. — „Haydn und die Schlesier" von Julius Blaschke. — No. 18 („Zum Tonkünstlerfest in Stuttgart"): „Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein" von Paul Marsop. Über die Zwecke des Vereins; Verteidigung der jetzigen Leiter gegen einige in der letzten Zeit erhobene Vorwürfe. — „Bilder aus der musikalischen Vergangenheit Stuttgarts" von Alexander Eisenmann. — „Bericht über die 45. Jahresversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Stuttgart" von Oswald Kühn und Max Steinitzer. -- „Das Beethoven-Fest in Bonn" von Julius Hagemann. — No. 19: „Zur Einführung in die Literatur der Violin-Klaviersonate und des Klaviertrios" von A. Eccarius-Sieber. — „Die Komische Oper in Paris. III: Komische Oper und Volksoper" von Amédée Boutarel. — Hélène und Eugenie Adamian" von Carlos Droste. (Mit Bild.) — „Arthur Bodanzky" von R. F. P. (Mit Bild.) — „Der Wiener Musikkongreß" von Richard Batka. — „Poetisches von Robert Schumann" von Friedrich Kerst. — „Zweites Kammermusikfest in Darmstadt" von Ernst Becker. — „Prüfungsvorschriften für Gesanglehrer an österreichischen Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten" von Albin Pecher. — „Zu Hugo Riemanns 60. Geburtstag" von Max Steinitzer. — „Beethovens Marsch für die böhmische Landwehr. Ein Gedenkblatt an die Erhebung Österreichs im Jahre 1809" von Otto Schmid. — „Die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig" von Gustav Siefert. — „Zur Entwickelung der deutschen Militärmusik" von Max Chop (Fortsetzung in No. 22). Enthält viele interessante Mitteilungen über die Entwickelung der deutschen Militärmusik, besonders seit dem 30jährigen Kriege. — „X. Musikfest des schweizerischen Tonkünstlervereins" von E. Trapp. — „Professor Dr. Emil Bohn" von Alfred Aumann. — „Franz Schuberts Freund und Textdichter: Johann Mayrhofer" von Egon von Komorzynski. Mit Gedichten Mayrhofers. — „X. Bayerisches Sängerbundesfest" von Heinrich Schwartz. — „Helene Forti" von R. F. P. Mit Bild. — No. 22: „Madame Butterfly und die Exotik" von Georg Capellen. Mit Notenbeispielen. — „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth vom 22.—28. Juli 1909" von Julius Max. — „Giuseppe Martucci †" von D. Albini-Rugli. — „Geisteskranke Tonkünstler" von Julius Blaschke. Mitteilungen über die Geisteskrankheit von 47 Musikern. — No. 23: „Über Musikkritik und einen ihrer bedeutendsten Vertreter in Rußland" von Oskar von Riesemann. (Fortsetzung in No. 24.) Hauptsächlich über Wladimir Stassow. — „Theodore Spiering" von Arthur Laser. Mit Bild. — „Ellen Beck" von Arthur Laser. Mit Bild. — „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth II." von J. M. (Fortsetzung des in No. 22 erschienen Berichts. — „König Oskar II. von Schweden als Förderer der Musik seines Landes" von Olga Stieglitz. — No. 24: „Ein Reformkonzert im Münchener Prinzregententheater" von Paul Marsop. Über das verdeckte Konzert-Orchester. — „Eduard Stehle. Zum 70. Geburtstage des Komponisten" von Wilhelm Widmann. Der Verfasser bespricht am eingehendsten die Kirchenmusik Stehles. — „Hedy Iracema-Brügelmann" von A. D. Mit Bild. — „Lerne

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

singen!“ von Alfred Schüz. Ausführliche und lobende Besprechung des Werkes von Heinrich Hacke. — „Zwei neue deutsche Theater“: „Das Chemnitzer Stadttheater“ von -h; „Das Kasseler Hoftheater“ von C. D. — 1910, Nr. 1: „Parteilos“ von Max Steinitzer. Über die Bedeutung der Werke Riemanns, Kretzschmars, Krehls und anderer Ästhetiker für die musikalische Bildung, sowie über die Wichtigkeit zyklischer Veranstaltungen. — „Führer durch die Klavierliteratur. I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite. A. Deutschland“ von Otto Urbach. — „Standesbestrebungen der deutschen Musiklehrerinnen“ von Maria Leo. (Fortsetzung in Heft 2.) — „Das Haydn-Bildnis von J. Neugaß im Fürstlichen Schlosse zu Eisenstadt“ von Max Unger (mit einem Briefe des Malers). — „Aus Weimars nachklassischer Zeit. Der ‚Neu-Weimar-Verein‘ und die Stätte seines Wirkens: ‚Das Genelli-Zimmer im Goldenen Adler‘“ von Guido Schnaubert (Fortsetzung in Heft 3). Interessanter Aufsatz mit mehreren Abbildungen. — „Anna von Mildenburg“ von L. Andro. Mit Bildern. — Heft 2· „Musikalische Grundrisse“ von Max Battke. — „Temperatur und Tonhöhe“ von Th. Faißt. — „Das Richard Wagner-Museum in Eisenach“ von Philipp Kühner. Mit vielen Abbildungen. — Heft 3: „Ludwig Spohr“ von Alex. Eisenmann (siehe unsere „Revue“ in Heft IX. 22). — „Das Urheberrecht an Briefen“ von Gerhard Freiesleben. — „Führer durch die Violoncell-Literatur [Fortsetzung:] Das 19. Jahrhundert — Italien“ von Hermann Cramer. — No. 4: „Karl Gottlieb Reißiger“ von Adolph Kohut. Interessante Beschreibung des Lebens und Wirkens des vor 50 Jahren gestorbenen, zur Zeit seines Lebens sehr berühmten Komponisten und Kapellmeisters. Mit Bildbeilage. — „Franz Liszt: Dritte Konzertetüde in Des“ von Heinrich Schwartz. — „Schillers musikalische Freunde“ von Julius Blaschke. Interessanter Aufsatz über Schillers Verhältnis zu Zumsteeg, Schubart, Streicher, Christian Gottfried Körner, Naumann, Reichardt, Zelter und Corona Schröter. — „Stefi Geyer“ von Magnus Schwantje. Mit Bild. — „Die Bogen-Klaviatur“ von Arthur Laser. — No. 5. „Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. von Heitersheim“ von Max Steinitzer. — „Schiller und Verdi“ von Rudolf Krauß. — „Der Freischütz in Paris“ von Martin Jacobi. Berichtet auf Grund der Aufsätze, die Adalbert vom Tale (General von Decker) in Saphirs Zeitschrift „Schnellpost“ im Jahre 1826 veröffentlichte, über die Pariser Aufführung des Werkes „Robin des Bois“, einer Bearbeitung des „Freischütz“. — „Eugen Hildach“ von C. Droste. Mit Bild. — „Zum 50jährigen Künstlerjubiläum der Patti“ von A. K. — „Ein neuer Metronom.“ Über den Schüzschen Apparat, der von H. Beck in Cannstatt bei Stuttgart hergestellt wird. — No. 6: „Karl Storck: Mozart-Biographie,“ ausführlich besprochen von L. Mirow. — „Zur Neuinszenierung des ‚Don Juan‘ am Stuttgarter Hoftheater.“ Ausführlicher, sehr lobender, illustrierter Bericht über die Stuttgarter Inszenierung des „Don Juan“, der in der Heinemannschen Übersetzung gespielt wurde. — „Altdeutsche Weihnachtslieder“ von Fritz Erckmann (Fortsetzung folgt). — „Pater Abraham a Santa Clara und die Musik“ von Gottfried Keßler.

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

11. **Bernhard Kwartin**: Der moderne Gesangunterricht. Eine Kritik. Verlag: Karl Konegen (Ernst Stülpnagel), Wien 1910.

Mit Recht sagt der Verfasser in seinem Vorwort, daß die Gesangskunst bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein einem relativ kleinen Kreise von Künstlern und von Dilettanten der „oberen Zehntausend" angehört habe, während sie heute in den weitesten Schichten der Bevölkerung verbreitet sei und dadurch die volkswirtschaftliche Bedeutung eines ernsten Erwerbes, ihre Pflege den Charakter einer wichtigen ökonomischen Frage gewonnen habe. Wenn er dann in der Einleitung eine Reihe von mehr oder weniger stichhaltigen Gründen für den vielberufenen Verfall dieser Kunst anführt, so nimmt es Wunder, daß er die Hauptursache zu nennen vergißt: eben jene Demokratisierung der Gesangskunst, die viele Unberufene, Talentlose auf ein Kunstgebiet lockt, das ehemals wenigen Begabten vorbehalten war. Daß daneben auch der musikalische und geistige Tiefstand vieler heutiger Gesanglehrer und die Tatsache, daß gerade die größten Talente durch verlockende Engagements meist zu früh dem ernsten Studium entrissen werden, eine Rolle spielen, ist ohne weiteres zuzugeben. Die traurigen Unterrichtszustände im Gesangswesen werden grell beleuchtet durch die in der ersten Abteilung amüsant zusammengestellten „charakteristischen Erzählungen von Tatsachen aus der Gesangswelt", die der Verfasser in den letzten vier Jahren durch Ausfragen einer Reihe von Sängern, Gesanglehrern und -schülern gesammelt hat. Ein wahrer Karnevalszug von betrogenen Betrügern marschiert da vor unserm geistigen Auge auf; von dem „Maëstro R., der für die Enthüllung des Resonanzgeheimnisses 10000 Franks verlangte", bis zu dem Schüler N., der überzeugt ist, daß „der ‚Knödel' nie berührt werden dürfe, da seine Beseitigung unbedingt vollständigen Stimmverlust nach sich ziehen müßte", spinnen sie alle mehr oder weniger „an des Wahnes Faden." In der zweiten Abteilung macht der Verfasser eine auf 4 Jahre und 505 Gesangstudierende ausgedehnte Statistik auf, die mancherlei lehrreiche Einblicke gewährt, wenn sie auch — wie alle Statistiken — nur mit Vorsicht allgemeine Schlüsse zu ziehen gestattet. Wir ersehen daraus, daß der stete Lehrerwechsel, der vielfach an der mangelhaften Ausbildung der heutigen Sängerwelt mitschuldig ist, am meisten bei den Tenoristen vorkommt, daß dagegen das reichliche „Angebot" von Tenorstimmen die Klagen über die vermeintliche Tenoristennot widerlegt. Zwei- oder dreimaliger Lehrerwechsel scheint die Regel zu sein; die Zahl der Schüler, die vier und mehr Lehrer gehabt haben, beträgt durchschnittlich ein Viertel der Gesamtzahl (S. 38). Dabei ist wohl zu erwägen, daß fast jeder Gesanglehrer neu eintretende Schüler als Anfänger behandelt und keineswegs an das anzuknüpfen sucht, was der Schüler bereits bei andern gelernt hat.

Im Gegensatz zu vielen Gesanglehrern schreibt der Verfasser dem Singen in guten Chören, ja während der Mutationsperiode, keinerlei schädigende Wirkung für die Ausbildung der Stimme zu. Daß das Chorsingen unter einem guten Chormeister Gehör und rhythmisches Gefühl fördert, wird wohl niemand bestreiten. Da indes bei der solistischen Gesangsausbildung das Belauschen der eigenen Stimme eine wesentliche Rolle spielt, hat das Chorsingen doch auch seine Bedenken, ganz abgesehen von der stimmlichen Vergewaltigung, der gerade die Tenöre in heutigen Männerchören ausgesetzt sind. Wenn der Verfasser die Durchschnittsdauer von drei Jahren „für ein Studium mit bescheidenen Ansprüchen bei guter Schule" für ausreichend erklärt (S. 50), so bemerke ich, daß man im Hinblick auf die ganz verschiedenartige Vorbildung der Leute, die sich dem Gesangstudium zuwenden, hierfür überhaupt keine Durchschnittsnorm aufstellen kann. Wenn ein gebildeter, musikalisch bereits weit vorgeschrittener Mensch seine Stimme entdeckt, wird er zu ihrer Ausbildung fünfmal weniger Zeit brauchen, als ein der Hefe des Volkes entstammender Stimmkrösus, dem das musikalische Abc gleich große Schwierigkeiten macht wie das literarische. Also fort mit dieser Schablone! Auch die Beantwortung der verfänglichen Frage, die der Verfasser den ausgefragten Sängern vorgelegt hat: „Singen Sie bewußt?" ist, abgesehen von der Unklarheit der Fragestellung, überhaupt von zweifelhaftem Wert. Die Sänger, die „wie der Vogel", also unbewußt singen, sind bekanntlich nicht die schlechtesten, und noch kürzlich hat David Taylor nachdrücklich darauf hingewiesen, wie bedenklich eine bewußte Beeinflussung der einzelnen das Gesangsorgan bildenden Teile, des Ansatzrohres, der Atmungsmuskulatur usw., werden kann. In diesem Sinne kann die von dem Verfasser geforderte, auf „fester theoretischer Basis" ruhende Lehrweise (S. 65) unmöglich von Erfolg sein. Denn eine solche feste wissenschaftliche Basis kann und wird es im Kunstunterricht nie geben, und es dürfte auch dem Verfasser kaum gelingen, „in den ersten paar Lektionen eine klare, vernünftige Darlegung der wichtigsten Probleme, die der zukünftige Künstler in seinem Fach zu lösen hat, zu geben" (S. 65). Der Verfasser kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß „die einzige Ursache des Verfalles der Gesangskunst die unbefriedigenden pädagogischen Leistungen sind" (S. 92). Wie schon oben angedeutet, wirken dabei doch noch andere, in dem sozialen und künstlerischen Zustande der heutigen Sängerwelt beruhende Faktoren wesentlich mit. Aber in der Hauptsache hat Kwartin recht, und seine Schilderung der verschiedenen Kategorieen von Gesanglehrern und ihrer Methoden ist durchaus zutreffend. Wenn er aber das Heil von Gesanglehrerkongressen, öffentlichen Vorträgen und periodischen Kursen erwartet und die Feststellung einer einheitlichen Methode durch die tüchtigsten Fachleute heutzutage für möglich hält, so gibt er sich Illusionen hin, die bei dem ausgeprägt individualistischen Charakter der Gesangskunst und auch der Gesangspädagogik schwerlich zu verwirklichen sind. „Selbst bei den besten Verhältnissen wird es noch minderwertige Lehrer und ebensolche Sänger geben" sagt er selbst auf Seite 115 — ebenso wie neben tüchtigen Ärzten trotz aller staatlichen Maßnahmen allzeit Kurpfuscher ihr Wesen treiben werden. Und vor der weiteren „Schaffung einer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aufklärenden Fachliteratur" (S. 112), die leider Gottes schon im Übermaß vorhanden ist, behüte uns der Himmel. Denn aus Büchern kann man ebensowenig singen wie unterrichten lernen.

12. **Eugen Fischer:** Neue Gesangschule mit praktischen Beispielen auf dem Grammophon. Verlag: Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft, Berlin.

Der Gedanke, die geniale Erfindung des Grammophons dem Gesangunterricht dienstbar zu machen, hat zumal für die Anhänger der imitativen Stimmbildungsmethode etwas Bestechendes. Es kann für die Gesangschüler sicher förderlich sein, wenn ihnen auf diese Weise Gelegenheit geboten wird, ihr Ohr durch Anhören, ihre Stimme durch Nachahmen ausgezeichneter „Stimmporträts" zu bilden und zu verfeinern, wenn sie die Künstler selbst nicht hören können. Aber bei den hohen Preisen guter derartiger Maschinen wäre eine solche Heranziehung des Grammophons zu Unterrichtszwecken doch wohl in erster Linie an gutgestellten Konservatorien möglich, wo ein tadelloser Apparat und eine sachgemäß getroffene Auswahl der verschiedensten Platten leicht zu beschaffen sind. Für die Masse der Gesangschüler dürfte ein derartiges Bildungsmittel, das ja nach dem Verfasser den Lehrer keineswegs entbehrlich machen soll, zu teuer sein. Und die Aufnahme von bloßen technischen Übungen scheint mir zwecklos, da gerade der intelligente Lehrer für jeden Schüler besondere, seiner Eigenart entsprechende Übungen anordnen wird, die nach Lage, Umfang und Schwierigkeit der zu bildenden Stimme besser angepaßt sind, als eine beschränkte Zahl fertig vorliegender „Übungsplatten". Wertvoll können überhaupt solche Vorführungen nur für Fortgeschrittene sein, die bereits zu hören und nachzuahmen verstehen, und dann auch nur, wenn es sich um künstlerisch bedeutsame Vortragsstücke handelt.

Leider hat der Verfasser sein Schriftchen durch vieles reklamehafte Beiwerk entstellt. Statt der faksimilierten Zustimmungsbriefe und statt der Sängerbildnisse wären einige Notenbeispiele, die einen Begriff von den aufgenommenen „Übungen" gäben, wünschenswerter gewesen. Ferner beschränkt er die Aufnahmen seiner Gesangschule fast ganz auf Mitglieder der Wiener Hofoper, die zum Teil gewiß tüchtige Bühnenkünstler sind, aber doch nicht alle als mustergültige Vertreter der höchsten Gesangskunst in dem Sinne gelten dürfen, wie etwa Marcella Sembrich und Caruso. Und meines Erachtens kann nur die Vorführung solcher unanfechtbarer Modelle für die Schule wirklichen Wert haben; nur eine in jeder Hinsicht tadellose Gesangsleistung darf den Schülern als Muster dienen. Sollte Felix Weingartner der Schalk im Nacken gesessen haben, als er Herrn Fischer folgendes Zeugnis schrieb: „Da man bei Wiedergabe von Gesangsvorträgen durch das Grammophon besonders Fehler gut hört, halte ich die Idee, das Grammophon für Unterrichtszwecke zu verwenden, für günstig."?

Ernst Wolff

13. **Richard Batka:** Allgemeine Geschichte der Musik. Mit Bildern und Notenbeispielen. Erster Band. Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart 1909.

Es fehlt nicht an Musikgeschichten in den letzten Jahren; auch nicht an illustrierten. Die erste dieser Art erschien anfangs der achtziger Jahre aus der Feder Emil Naumanns-Dresden; sie konnte der inzwischen eigentlich erst gegründeten exakten Musikwissenschaft bald nicht mehr standhalten und bedarf bei ihrer Neuausgabe einer gänzlichen Neubearbeitung. Andere verfolgten den Gedanken einer illustrierten Musikgeschichte deshalb lieber selbständig. So gab Merian eine illustrierte Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts heraus, die mit Recht ausgezeichnet genannt wird. Nun folgt Richard Batka wieder mit einer illustrierten Gesamtgeschichte der Musik, von welcher bisher der erste Band abgeschlossen vorliegt. Er umfaßt die homophone Musik des Orients, des Altertums und des Mittelalters und in ihrem zweiten Teil die Polyphonie des Mittelalters. Batka versucht in seinem Werke, „die wichtigsten Ergebnisse der neueren Forschung in gemeinverständlicher Weise zu vermitteln". Er schreibt also nicht allein für die Musiker, sondern für das wirklich gebildete Publikum überhaupt. Notenbeispiele und -beilagen hat heute jede Musikgeschichte. Illustrationen machen meist zunächst den Eindruck, daß es sich um ein populär-unwissenschaftliches Werk handelt: hier aber wäre diese Annahme gründlich falsch. Die Abbildungen von Musikinstrumenten und Musizierenden aller Zeiten und Länder erhöhen vielmehr durch ihre lebensvolle Anschaulichkeit das Verständnis ganz außerordentlich und ergänzen die Worte des Autors in der bestmöglichen Art. Den Vorschlag Riemanns (in seinem „Handbuch der Musikgeschichte"), von der Musik des Altertums nur die griechische zu berücksichtigen, befolgt Batka nicht; er behandelt vielmehr vorher erst die Chinesen, Japaner, Javaner, Inder, Araber, Babylonier, Hebräer und Ägypter. Auf die Griechen folgen bei ihm Kapitel über den christlichen Kirchengesang, die Volksmusik, die Troubadours, Minne- und Meistersinger. — Die Kapitel des zweiten Teiles behandeln die Anfänge der Harmonie, die Mensuralmusik der Pariser Schule, die „Neue Kunst", die Musik in Italien, Spanien, Frankreich, England und endlich, in mehreren Abteilungen, in Deutschland Das Werk dürfte sich mit Recht viele Freunde erwerben; es wird mindestens drei Bände stark werden.

14. **Max Steinitzer:** Musikgeschichtlicher Atlas. Eine Beispielsammlung zu jeder Musikgeschichte, mit erläuterndem Text. Verlag: Karl Ruckmich, Freiburg i. Br. (Mk. 4.—).

Als „musikhistorische Bilderbogen" bezeichnet der Autor sein Buch, wobei unter Bilder allerdings Tonbilder zu verstehen sind. Es ist ein Beispielbuch, das jeder Musikgeschichte zur praktischen Ergänzung dienen kann, und ist infolgedessen außerordentlich brauchbar, zumal die weit über hundert Kompositionen von mehr als siebzig Komponisten aus 29 Städten sehr sorgfältig und mit Sach- und Fachkenntnis ausgewählt sind. Der Autor macht darauf aufmerksam, daß „der zu jedem Stücke gehörige Text erst sorgfältig gelesen werden [müsse], da er zum Verständnis und Vortrag durchaus notwendig ist"; andernfalls könne man „die histo-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rische und ästhetische Stilbedeutung" nicht erfassen. Das Buch soll sowohl zum Nachschlagen dienen wie „zur fortlaufenden Kenntnisnahme des Ganzen oder einzelner Teile". Es bleibt uns an dieser Stelle nur übrig, aus dem Inhaltsverzeichnis auf die reiche Fülle des Dargebotenen durch Rekapitulation hinzuweisen. Es wird geboten: I. Niederländischer a cappella-Stil des 15. und 16. Jahrhunderts: 3 kirchliche Stücke und 1 weltliches von 3 Komponisten. II. Italienischer a cappella-Stil im 16. Jahrhundert: 3 kirchliche und 4 weltliche Stücke von 6 Komponisten. III. Italienische Instrumentalmusik am Ausgang des 16. Jahrhunderts: 1 Stück. IV. Deutsche Tonsetzkunst im 15. Jahrhundert: 1 Stück. V. Deutsche Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert: 5 Stücke von 5 Komponisten. VI. Deutsche Vokalmusik im 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts: 3 geistliche und 3 weltliche Stücke von 6 Komponisten. VII. Deutsche Instrumentalmusik zur Zeit des 30jährigen Krieges: 6 Stücke von 5 Komponisten. VIII. Hausmusik für Laute im 16. und 17. Jahrhundert: 6 Stücke von 5 Komponisten. IX. Blütezeit der nationalen Musik in England in der zweiten Hälfte des 16. und 17. Jahrhunderts: 6 Stücke von 4 Komponisten. X. Musikalische Blütezeit Ober- und Mittelitaliens vom Anfang des 17. Jahrhunderts ab: 20 Stücke von 18 Komponisten. XI. Die italienischen Violinmeister vom Ende des 17. und vom 18. Jahrhundert: 7 Stücke von 6 Komponisten. XIIa. Meister der Schule von Neapel: 7 Stücke von 6 Komponisten. XIIb. Blüte des Koloraturgesanges: 1 Stück. XIII. Blüte der französischen Instrumentalmusik unter Ludwig XIV. und Ludwig XV.: 5 Stücke von 5 Komponisten. XIV. Aus der ersten und einfachsten Zeit der französischen Spieloper: 2 Stücke von 2 Komponisten. XV. Deutsche Vorläufer J. S. Bachs im 17. Jahrhundert: 3 Kammermusik-, 1 Vokalmusik- und 6 Orgelstücke von zusammen 10 Komponisten. XVI. Vorläufer des Händelstils: 4 Stücke von 4 Komponisten aus 4 Hauptländern. XVII. Vorläufer der Wiener Schule in Deutschland: 5 Stücke von 5 Komponisten. XVIII. Illustrationen zur Richtung der Verflachung während und nach der klassischen Epoche: 14 Stücke von 14 Komponisten (im Kirchenstil, Opernstil, Kammerstil und Klavierstil). „Lediglich zur relativen Vervollständigung dient die Beilage mit Stilproben einiger der wichtigsten einstimmigen Stile" mit zugesetzten Harmonieen. Nämlich: Altgriechischer Hymnengesang aus dem 6. Jahrhundert v. Chr.; Französischer Minnegesang aus dem 13. Jahrhundert; Deutscher Volksgesang aus dem 14. bis 15. Jahrhundert; Deutscher Minnegesang aus dem 14. Jahrhundert und Deutscher Meistergesang aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Also abgesehen von den älteren kurzen Stücken der Beilage lauter Musik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert aus allen musikalischen Kulturländern und allen musikalischen Gattungs- und Stilarten, gewiß eine reiche und wohlgeordnete Sammlung, die eine vielleicht nicht immer fühlbar gewordene, aber dennoch bisher vorhanden gewesene, empfindliche Lücke in wissenschaftlichen Ansprüchen genügender Art und Weise ausfüllt und sich somit von selbst empfiehlt. Kurt Mey

15. **Adolf Ruthardt:** Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur. 7. Auflage. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig. (Mk. 2.50.)

Dem Verfasser sei aufs neue bestätigt, daß sein Werk das beste ist, das wir besitzen. Es ist erstaunlich reichhaltig, reichhaltiger wohl als alle übrigen Führer. Dennoch läuft der zu Führende, d. h. der noch unbewanderte Leser, nicht Gefahr, irrezugehen und auf Gebiete geführt zu werden, auf die hin er von selbst gar nicht strebt. Die Salonliteratur ist zwar auch von Ruthardt, in Anbetracht dessen, daß sein Buch allen etwas bieten soll, reichlich berücksichtigt, aber sie ist säuberlich von den edlen Kunstwerken geschieden, und die Erzeugnisse dieses Gebietes sind im allgemeinen wie im einzelnen treffend charakterisiert. Selbstverständlich wird es bei so vielen Einzelurteilen, wie sie der „Wegweiser" bringt, stets zwischen zwei Beurteilern Meinungsverschiedenheiten geben. Nur eine vermerke ich. Ruthardt meint: Philipp Scharwenkas Klavierstücke für die Jugend seien wertvoller als seine großen, aus eigenstem Erleben geschaffenen Werke. Darüber wird jeder, der diese trefflichen, hochbedeutenden opera kennt, nur den Kopf schütteln können. Brahms' Klavierstücke op. 116—119 werden nirgends genannt; hält auch sie der Verfasser für unbedeutende Proben des Brahmsschen Genies?

16. **Hermann Waltz:** Allgemeine Musiklehre. I. Teil: Das Tonartensystem. Verlag: F. Schuckert, Krefeld. (Mk. 1.50.)

Die Darstellung macht den Eindruck, daß der Verfasser tieferen Einblick in die elementaren tonräumlichen Fragen genommen hat, als die Mehrzahl seiner Kollegen, die sich zur Abfassung solcher „Elementartheorieen" berufen fühlen. Vom Standpunkte der heute die Praxis beherrschenden Lehre muß man daher das Werk loben; wenn ich das dennoch nicht tun kann, so beruht das darauf, daß mir ebendiese Lehre in Summa unzulänglich erscheint. Unzulänglich erscheint sie mir aber, weil sie durchaus nicht mit der modernen Forschung mitgegangen ist. Hätte der Verfasser Riemann wirklich verstanden, so würde er zweifellos eine wenigstens etwas zureichendere Definition des Begriffes „Tonalität" geboten haben, als er sie auf S. 7 gibt. Die Meinung andererseits, daß die is- und es-Töne „an Stelle" ihres Nachbartones ständen, ist ganz unhaltbar und durch Mayrhofer abgetan. — Schön sind die Ausführungen des Verfassers (S. 51) über den Unwert der reinen Stimmung für das praktische Musizieren. Unpädagogisch und unsozial ist es, für 40 Druckseiten von einem Musikschüler 1.50 Mk. zu verlangen, wenn er für den gleichen Preis Riemanns Katechismus der Musik im Umfange von 167 Seiten erhalten kann.

Hermann Wetzel

17. **Beethovenhäuser.** Zwölf Originalradierungen von L. Gruner. Mit einem Vorwort von Arthur Roeßler. Verlag: Josef Grünfeld, Wien. (Kr. 20.—.)

Eine jede Darstellung, die sich mit dem Menschen Beethoven beschäftigt, muß bei allen denen eines nachhallenden Interesses sicher sein, die tiefer in die Seele dieses Genius eingedrungen sind. Haben die Briefe des Altmeisters, nun sie in der stattlichen Gesamtausgabe vorliegen, die Bedrängnisse aufgehellt,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

denen sein Körper ausgesetzt war, so wird uns diese neue Gabe besonders wertvoll, da sie die Behausungen veranschaulicht, in denen des Einsamen irdischer Wandel sich abgespielt hat. In einem feinen Radierwerk werden uns Beethovens zwölf Wohnstätten vorgeführt, sämtlich in und um Wien gelegen, geschaffen von L. Gruner, einem bis dahin unbekannten Namen, sorgsam gedruckt und in säuberlicher Mappe vereinigt. Wir sehen hier die Beethovenhäuser auf der Mölkerbastei, zwei in Heiligenstadt und Baden, drei in Döbling, je eines in Grinzing, Penzing, Hetzendorf und das Schwarzspanierhaus, in dem der Meister starb. Der Autor ist, so will es scheinen, eine Dame, auch wohl eine Anfängerin; vom Impressionismus ausgehend, aber mit eigenem Stilgefühl, der gegenständlichen Treue ausweichend, aber das Malerische verständig betonend, bedient er sich der Aquatintamanier. Durchgehends ist ein weicher Zug bemerkbar, Perspektive und Lineament sind noch nicht ganz auf der Höhe; aber der Zauber des Intimen ist getroffen, die Objekte gut gesehen und die Behandlung breit und flüssig. Besonders gelungen ist der Kontrast von Licht und Schatten, die Tönung manches verschlafenen Winkels, der Stimmungsreiz einer Wölbung, einer Fensteröffnung, einer Treppe, eines Durchblicks, so daß jeder Beethovenfreund sich die Mappe gern zu anderen Reliquien legen wird, die der Name Beethoven ziert. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

18. **Joseph Bloch:** Suite idyllique pour petit Orchestre. op. 35. (Partitur Mk. 6.—, Stimmen Mk. 14.—.) — Ouverture solennelle pour grand Orchestre. op. 57. (Partitur Mk. 6.—, Stimmen Mk. 14.—). Verlag: Karl Rozsnyai, Budapest.

Die Ouvertüre wurde für die Einweihung der königlichen Musikakademie in Budapest komponiert. Sie erhebt sich nirgends über das Niveau solcher Gelegenheitswerke. Hier nationale Klänge, dort ein klassischer Abglanz oder eine „Tannhäuser-Ehrung". In anspruchsloserem Rahmen zeigt sich der Komponist vorteilhafter. So bringt er in seiner Suite in No. 1 („En plein air"), No. 2 („Dans la forêt") und No. 3 („Sur la montagne") hübsche, geschickt ausgeschmückte, wirkungsvoll instrumentierte Weisen. Mit dem Mein und Dein nimmt er es auch hier nicht sehr genau, auf Beethoven, Schumann, Wagner und andere kommt er gern und ohne Scheu zu sprechen.

19. **Claude Debussy:** Première rhapsodie pour Clarinette en B avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. (Ausgabe für Klarinette und Piano: Fr. 3.50.) Verlag: Durand & Fils, Paris.

Ich bin der Ansicht, daß die vorliegende Komposition durch „Salome" veranlaßt wurde. Der ganze Aufbau und der Charakter des Tonstückes weist auf diese Anregung hin; das eine und das andere Motiv, die stockende, sinnende Phrase und anderes erinnern mitunter auffällig an Richard Strauß' Schöpfung. „Salomes Tanz" — so könnte mit vollster Berechtigung Debussy's Opus betitelt werden. Im übrigen geht der französische Tondichter natürlich seinen eigenen Weg. Jeder Takt zeigt die meisterliche Hand. Klarinettenkünstlern ist in dem Werke eine vom sonstigen Brauch sich weit entfernende, der Kunst dienende und zugleich äußere Lorbeeren verheißende Aufgabe gestellt.

20. **Reinhold J. Beck:** Quartett für vier Waldhörner. op. 1. (Stimmen Mk. 4.—.) Verlag: Gries & Schornagel, Hannover.

Eine Partitur wurde aus Sparsamkeitsgründen nicht gedruckt. Da es sich um ein op. 1 handelte, machte ich mir die Mühe, aus den vier nebeneinander liegenden Stimmen ein Bild zu gewinnen. Das Resultat: im anspruchslosen und häuslichen Kreise gut verwendbar. Das Werk verlangt aber tüchtige Bläser.

Franz Dubitzky

21. **Ausgewählte Madrigale.** Mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16./17. Jahrhunderts. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. No. 44: Thomas Greaves: Come away, sweet love (Komm, Herzlieb) (1604). No. 45: Thomas Tomkins: O yes, has any found a lad (O sagt, saht ihr ein Knäblein schön) (1622). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur je Mk. 0.50.)

Die beiden kleinen Madrigale sind wahre Perlen ihrer Gattung. Das des alten Tomkins ist voll feiner Schelmerei, besonders im Schluß: „Faßt ihn schnell!", nämlich den schlafenden Amor, auf den die Stimmen im zierlichsten Schmetterlingsflug eine heitere Jagd eröffnen. Noch höher steht das andere von Greaves: ein Sommerlied, so voll köstlicher Fröhlichkeit, voll lieblichster Anmut, daß man garnicht begreift, wie solche Musik jemals hat vergessen werden können. Die Stimmen schlingen leicht und zierlich ihren Reigen, und bei dem sorglos trällernden Refrain: „Falala" denkt man an die Wiesenthals etwa, oder sonst an harmlos fröhliches Mädchenvolk in lichten Gewändern, das aus voller Brust jubelnd sich seines jungen Lebens freut. Wann wohl endlich werden solche Köstlichkeiten alter Zeit wahrhaft unser Eigen werden?

22. **Br. Dost:** Der 103. Psalm für gemischten Chor. op. 20. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Partitur Mk. 2.—, Stimmen je Mk. 0.50).

Die Arbeit ist gutgemeint und technisch im ganzen auch einwandfrei durchgeführt, aber ihrem Inhalt nach ziemlich belanglos. Sie bewegt sich auf bekannten Pfaden. Manchem kleineren Chor ist der Psalm vielleicht wegen der geringen Schwierigkeiten, die er trotz der Achtstimmigkeit bietet, willkommen. Dr. Ernst Neufeldt

23. **J. Gatter:** Chaconne und Doppelfuge für Orgel. Werk 4. Verlag: A. Kells Buchhandlung, Plauen i. V. (Mk. 1.50.)

Die von den Alten überkommene Variationenform der Chaconne wird in letzter Zeit mit besonderem Eifer gepflegt. Oft verkennen Komponisten die Schwierigkeit, diese „Form" auch zu einem lebendigen Ausdrucksmittel, zu organisch sich entwickelndem musikalischen Geschehen zu gestalten. Daher geschieht es leicht, daß eine Chaconne nicht viel mehr als eine Studie bleibt, eine lose Folge von mehr oder weniger geglückten Experimenten mit einem sehr geduldigen cantus firmus. Gatters Chaconne weist gute Schulung und kontrapunktisches Ge-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schick auf, enthält auch manche hübsche Stelle, indes überwiegt bei weitem der Eindruck des akademisch Korrekten, das des höheren Schwunges entbehrt. Im Vergleich zur Chaconne ist die Doppelfuge noch weit geringer einzuschätzen. Da fehlt's am inneren Zusammenhang und an planmäßigem Gestalten. Stellenweise stehen wir sogar vor Rätseln (z. B. S. 11, 4. und 5. System; S. 12 letztes System), müssen auch öfter als gut Querstände mit hinnehmen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

24. **Karl Reinecke:** „Märchen vom Schweinehirten." op. 286. Für Pianoforte zu vier Händen. Heft I—III. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 6.– .)

Die vorliegenden Kompositionen sind als musikalische Ergänzungen für etwaige Aufführungen des Andersenschen Märchens gedacht und erfüllen als solche ihren Zweck vollständig. Die Ouvertüre schließt ein mit liebenswürdigem Humor ausgestattetes Allegro in zwei sehnsüchtig romantische Sätzchen ein. „Die Rose" ist mit viel Grazie gestaltet; „Die Nachtigall" bringt hübsche Tonmalereien, deren schlankes Gerank im Primo die Schumannschen Harmonieen des Secondo umflicht; „Spiel und Tanz" zeigt ein reizvolles Menuett und eine etwas derbere Gavotte. Melodisch und frisch, wenn auch nicht originell erfunden, ist die „Brautfahrt". Im „Singenden Topf" wird das Brodeln und Zischen durch kleine Tonmalereien angedeutet und witzig „O du lieber Augustin" hineinverwoben. Der „Fackeltanz" ist rhythmisch lebendig gestaltet. Das Ganze ist nicht schwer und mit dem bei Reinecke bekannten Sinn für Klangschönheit gesetzt Dr. Max Burkhardt

25. **Kammer-Sonaten für Violine und Klavier des 17. und 18. Jahrhunderts,** bearbeitet von Alfred Moffat. No. 1—7. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (je Mk. 2.—.)

Der große Reichtum an musikalisch wertvollen und für die Tonbildung der Geiger besonders wichtigen Violinsonaten der Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts ist seit den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts mehr und mehr in neuen Ausgaben mit Klavierbegleitung auf Grund des bezifferten Basses erschlossen worden. Auf Deldevez' „Oeuvres de compositions des violinistes celèbres depuis Corelli" folgten Alards „Les maîtres classiques du Violon", Karl Wittings „Kunst des Violinspiels", Ferdinand Davids „Hohe Schule des Violinspiels", die eine sehr starke Verbreitung fand, trotzdem mit den Originalviolinstimmen darin ziemlich frei umgesprungen war, die umfangreiche Sammlung von Gustav Jensen, die bei Augener in London erschienen ist, die kleine Sammlung von Zellner (jetzt Verlag: Aug. Cranz in Leipzig), ferner Ausgaben von Tartini, Nardini und Händel in der Edition Peters, vor etwa 15 Jahren die 30 Sonaten umfassende „Meisterschule der alten Zeit" von Alfred Moffat und kürzlich die sehr empfehlenswerte Sammlung „Alte Meister" von Arnold Schering. Wenn jetzt Alfred Moffat, der abgesehen von der „Meisterschule" noch so manchen alten Sonatensatz herausgegeben hat, die oben angeführten vorläufig auf 20 Nummern veranschlagten „Kammer-Sonaten" herausgibt, so möchte man beinahe ausrufen: Zu viel des Segens! Denn es läßt sich nicht leugnen, daß viele dieser Sonaten der Tartini, Nardini usw. einander stark ähneln, daß es vollkommen genügt, wenn man eine jener großen Sammlungen durchstudiert hat, um sich ein vollständiges Bild von den Violinsonaten des 17. und 18. Jahrhunderts zu machen, sei es, daß sie italienischen, französischen oder gar englischen Ursprungs sind; für letztere gibt es übrigens auch noch eine besondere Sammlung von Moffat, die bei Novello in London erschienen ist. Immerhin enthält jede dieser Sonaten meist einen oder mehrere Sätze, besonders langsamen Charakters, die so großzügig und erhaben sind, daß ihre Veröffentlichung doch gerechtfertigt erscheinen kann. Dies gilt auch von den „Kammer-Sonaten". No. 1 ist eine Sonate in a-moll von Tartini, die, so ansprechend sie ist, den Komponisten durchaus nicht von einer neuen Seite zeigt. In No. 2, einer d-moll Sonate von Geminiani, dürfte besonders das anmutige Finale viel Anklang finden. No. 3 ist eine gediegene Sonate in G von dem weniger bekannten Carlo Tessarini. Auf No. 4, eine Sonate in F von Händel, möchte ich ganz besonders hinweisen; sie ist der bekannten und viel gespielten A-dur Sonate desselben Meisters wohl gleichwertig. No. 5, Sonate in A von Leclair, hat auch allen Anspruch, für den öffentlichen Vortrag gewählt zu werden, ebenso Veracini's h-moll Sonate No. 6. Sehr einfach, aber von edler Erhabenheit ist No. 7, die e-moll Sonate von Mascitti, der sonst fast ganz in Vergessenheit geraten ist. — Quellenangaben hat der Herausgeber leider nicht gemacht, nicht einmal die Opuszahl angegeben. Wilhelm Altmann

26. **Georges Hoth:** 9 Préludes pour piano. op. 28. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 6.60.)

27. **Curt Beilschmidt:** Suite (b-moll) für Klavier zu zwei Händen. op. 2. Verlag: C. M. F. Rothe, Leipzig. (Mk. 1.80.)

28. **Paul Ertel:** Suite in d-moll für Pianoforte zu zwei Händen. op. 26. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. (No. 1, 2 je Mk. 1.25; No. 3, 4 je Mk. 1.50.)

29. **Leander Schlegel:** Passacaglia für zwei Klaviere über auf- und niedersteigende Tonleitern. op. 31. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg (Mk. 3.50.)

Keines dieser Werke erfüllt die Sehnsucht des konzertierenden oder unterrichtenden Pianisten nach wirklich wertvollem Material für beide Zwecke. Die Präludien von Hoth sind harmlos homophone Ergüsse wohl eines Amateurs. Am besten nehmen sich die Nummern 3 (F-dur) und 6 (fis-moll) aus. — Dagegen tritt Curt Beilschmidt in seinem op. 2 durchaus in der soliden Rüstung des Kontrapunktikers in die Arena. Er will zeigen, daß er etwas Gründliches gelernt hat, und diesen Beweis tritt er in einem etwas schwerfälligen Präludium, einer gewandt gesetzten Fuge, einem rhythmisch anregenden, als Kanon in der Sexte kunstvoll geschriebenen Intermezzo und einer wirkungsvoll sich entwickelnden Chaconne in achtunggebietender Weise an. Aber was soll man schließlich mit all diesen Künsten? Beilschmidt scheint durch Regers op. 81 und op. 100 infiziert

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu sein, weshalb ihm die Anwendung von Gegenmitteln, die bei Schumann, Chopin, Liszt, Brahms unschwer zu entdecken sind, anzuempfehlen ist. — Derselbe bedauerliche archaisierende Formalismus dokumentiert sich auch in Paul Ertels Suite. Auf das Präludium und die Passacaglia läßt sich nur Arno Holz' schöner Vers: „Noch stähts mußt ich, sorbald sie sangen, für langer Weile Fliegen fangen", anwenden. Genußreichere, sozusagen Gemütstöne im alten Stil, schlägt der Komponist in der „Air" an. Ein manches Originelle bietendes Scherzo fantastique vervollständigt die Suite. — Wie der langatmige Titel seines Werkes besagt, läßt Schlegel seine Phantasie vom heiligen Geist der auf- und niedersteigenden Tonleitern befruchten. Diesem zweimal achttaktigen Urstoff gewinnt er in vierzehn Variationen manche rhythmisch und harmonisch-melodisch interessante Kombination ab. Nach dem in der 14. Variation erreichten Höhepunkt verflacht sich das Werk leider, so daß ein ödes Finalfugato und ein fadenscheiniger Epilog die Schlußwirkung verderben. Wozu bei dieser dynamischen und tonalen Armut noch zwei Klaviere benötigt werden, ist schleierhaft. Otto Hollenberg

30. **Adolph M. Foerster**: Sechs Gesänge. op. 57 ($ 1 —.) — Zweites Lyrik-Album. op. 69. Teil I und II. (je $ 1.25.) Verlag: H Kleeber & Bro., Pittsburg.

Was die vorliegenden drei Hefte von Gesängen so wertvoll macht und sie aus der Flut der modernen Durchschnittslyrik in erfreulichster Weise heraushebt, ist der Umstand, daß der Komponist den Willen und die Fähigkeit hat, wirklich sangbare Melodieen zu schreiben und den Hauptwert auf die Gesangsstimme zu legen. Wer sich berufsmäßig seit Jahren durch hohe Berge sogenannter „Lieder" hindurchzuarbeiten hat, in denen die Singstimme rein deklamatorisch behandelt ist, der wird an der frischen, knappen, ohrenfälligen Melodik Foersters sich um so aufrichtiger erfreuen, je weiter sie von Trivialität entfernt ist, und je eifriger der Komponist sich bemüht, in der Begleitung eine Ausdeutung der Singstimme zu geben, die in Harmonik und Rhythmik keineswegs rückschrittliche Prinzipien, sondern verständige, maßvolle Benutzung der modernen Errungenschaften verrät. „Ein Fichtenbaum" ist in seiner stimmungskräftigen Einfachheit ein Kabinetstück; ganz prächtig volkstümlich auch „Es muß was Wunderbares sein", und „Frühzeitiger Frühling" gehört durch seine Verbindung von Erfindung und zarter Tonmalerei zum Besten, was mir in letzter Zeit zu Gesicht gekommen ist. Aus dem „Zweiten Lyrik-Album", das aus einem Hefte für mittlere und einem solchen für hohe Stimmlage besteht, seien „In der Dämmerung", „Schwanenlied", „Des Nachts", „Leis rudern, mein Gondolier" und „Durch den Wald" hervorgehoben. Da weder an die Singstimme noch an das Klavier große technische Anforderungen gestellt werden, so dürften diese Kompositionen bald Eingang in weite musikliebende Kreise finden.

31. **Richard Trunk**: Drei Gesänge. op. 17. (Mk. 3.20.) — Vier Gesänge. op. 21. (Mk. 4 50.) Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Beide Hefte verraten ein ausgesprochenes musikalisches Talent, das zwar keine neuen Bahnen erschließt, aber auf den alten mit Geschmack und Selbständigkeit wandelt. Die drei Gesänge des op. 17 sind nach Gedichten von Theo Schäfer komponiert und, zeigen in erster Linie das löbliche Streben des Komponisten, die geheime Musik des Gedichts zu erlauschen und in Töne zu fassen. „Der Tod" ist trotz einfacher Mittel überaus glücklich in der Stimmung. Die Sekundenvorschläge vor den Baßnoten verleihen den Synkopen einen geheimnisvollen Reiz und illustrieren das gespenstisch-leise Klopfen sehr deutlich. Im „Abendlied" verleiht die fast ganz durchlaufende Triole der eindringlichen Deklamation der Singstimme einen gleichmäßigruhigen Grundzug. Sehr sicher ist auch die Naturnachahmung bei dem leichtbeschwingten, von frohem Licht erfüllten Gesange „Pan". Die Harmonik der Lieder ist nicht gesucht, die Klavierbegleitung einfach, so daß man diese Kompositionen auch im Hause singen kann. Allerdings setzen sie in der Singstimme poetische Gestaltungskraft voraus. — Die vier Lieder des op. 21 lassen einen entschiedenen Fortschritt erkennen; die Technik ist sicherer und freier geworden, doch die erfreuliche Neigung zu schlichter Ausdrucksweise nicht gemindert. Ist „Auf der Brücke" bemerkenswert durch die Anschaulichkeit der musikalischen Schilderung und durch den gefühlstiefen Ausklang, so trägt „Im Volkston" seinen Titel mit vollem Rechte, zumal da der choralartige Satz bisweilen geschickt angedeutet ist. Ein sehr liebes Stück, eine rechte Probe der frischen Begabung Trunks ist das dritte dieses Heftes „Die Nachtigallen"; die Geistesverwandtschaft des Komponisten mit dem Textdichter Eichendorff ist dabei nicht zu verkennen. Dagegen finde ich „Die Dragoner kommen" etwas zu absichtlich in allen Detailschilderungen. Es ist mir nicht fein genug im Vergleich mit den anderen Liedergaben Trunks, wenngleich es vielleicht für den Vortrag das wirksamste sein mag.

32. **Fritz Fleck**: Drei Gesänge mit Klavier. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. (Mk 2.50)

Diese drei Gesänge verraten ein Talent, das sich offenbar noch nicht zur eigenen Erkenntnis seines Wesens durchgerungen hat, sondern sich zu gespreizt bewegt. Im „Wintergang" wirkt z. B. die durchlaufende Sechszehntelbewegung der rechten Klavierhand beunruhigend, obwohl der Komponist wohl gerade das Gegenteil beabsichtigt hat. Auch in dem Liede „Einer jung Abgeschiedenen" stört die fast unablässige Bewegung in der Klavierstimme den Eindruck; dennoch ist hier eine gewisse poetische Stimmung anzuerkennen. Am besten gefällt mir „Empfindung", doch beeinträchtigt auch hier eine Fülle von Figuren in der Begleitung die Wirkung. Von dieser Unruhe sich frei zu machen, muß die Aufgabe der Zukunft für Fleck sein. Dann wird er erst erkennen, wie wenig gesanglich er schreibt, und wie ihm eine gute Baßführung noch mangelt. Wenn man sich das Brahmssche Wort zur Richtschnur nimmt, daß die Betrachtung von Singstimme und Baßnoten für die Beurteilung eines Liedes genüge, so schneidet Fritz Fleck nicht gut ab. F. A. Geißler

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Uraufführung von Heinrich Zöllners „Frithjof“ in der Flämischen Oper bedeutete einen großen künstlerischen Erfolg für den hier so beliebten Komponisten. Das Werk datiert aus des Tonsetzers frühester dramatischer Schaffensperiode und steht unleugbar unter dem Eindruck der damals auf den jungen Komponisten einwirkenden „Lohengrin“- und „Tannhäuser“-Musik, ohne sich indes direkt anzulehnen. Die flüssige, immer dem Ohr angenehm klingende, meist leitmotivisch behandelte Musik fügt sich charakteristisch dem von Zöllner selbst nach der Tegnérschen Bearbeitung der Sage zusammengestellten Text an, obwohl auch nach dem Muster der großen Oper Arien, Duette und Ensemblesätze mit Chor sich ablösen. Namentlich die letzteren sind meisterhaft gearbeitet. Die Aufführung unter Kapellmeister Schreys großzügiger Leitung war gut vorbereitet und hinterließ einen tiefen Eindruck. Orchester und Chöre leisteten Vorzügliches; die hervorragenden Solisten — Frau Feltesse (Ingeborg), De Vos (Frithjof), Collignon, Steurbout und Naurdy — wurden den vielen Schwierigkeiten der Partitur in jeder Weise gerecht. A. Honigsheim

BERLIN: Komische Oper: Puccini's „Bohème“, die bis jetzt im Königlichen Opernhause ein durchaus ehr- und achtbares Dasein geführt hatte, wurde neuerdings auf die Bühne der Komischen Oper verpflanzt. Nicht zu ihrem Vorteil. Unwillkürlich erinnerte man sich an frühere Aufführungen des Werkes, und diese Erinnerung ließ die oft getadelten organischen Fehler der Komischen Oper nur fühlbarer noch als sonst hervortreten. Weder Orchester, noch Chor und Solisten konnten sich mit den Kollegen vom Königlichen Opernhaus vergleichen. Auch die Inszenierung konnte nur teilweise genügen. Die Bühne der Komischen Oper mag für das Mansardenzimmer des ersten und vierten Aktes, sowie für die Landschaft des dritten ausreichen. Für das auf Massenentfaltungen berechnete Straßenbild des zweiten Aktes aber bietet sie viel zu wenig Raum. Eine unvorhergesehene Beeinträchtigung der Wirkung stellte sich zudem infolge der Indisposition Otto Maraks (Rudolf) ein. Blieb also als Sensation des Abends nur Maria Labia — eine der Künstlerinnen, die vom Berliner Publikum verhätschelt werden, ohne daß sich ein plausibler Grund für diesen Enthusiasmus angeben ließe. Das an sich ausgiebige und wertvolle Organ dieser Sängerin entbehrt infolge der kühlen Sprödigkeit ihres nur auf äußere Effekte bedachten Vortrages jeder tieferen Eindringlichkeit. Für die Wiedergabe einer Partie wie die der Mimi fehlten Frl. Labia zudem auch die erforderlichen darstellerischen Eigenschaften, so daß die ganze Vorstellung den Eindruck eines mißglückten Experimentes hinterließ. Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Die neuen Mitglieder des Hoftheaters eroberten sich die Gunst des Publikums im Sturm: Margarete Elb, die jugendlich-dramatische Sängerin, als Evchen, Elsa, Micaëla und Maria („Trompeter von Säkkingen“), die erste Soubrette Frl. May als Page („Hugenotten“) und Rose Friquet, der zweite lyrische Tenor Herr Favre als Stradella und Maarten Gros, der zweite Bariton, als Trompeter. Die zweite Soubrette, Frl. Köhler, beginnt hier ihre Laufbahn, macht sich also noch wenig bemerkbar. Die jugendlichen Kräfte bedeuten ohne Ausnahme Verbesserungen, sie brachten einen frischen Zug in den Spielplan. Ernst Stier

BREMEN: Der neue Leiter unseres Stadttheaters ist Hofrat Julius Otto. Mit einer wirklich gediegenen „Meistersinger“-Aufführung, die Otto Heß dirigierte, ließ er die neue Spielzeit am 1. September beginnen. Hier war den neugewonnenen Mitgliedern der Oper Gelegenheit gegeben, ihr Können zu zeigen. Unter diesen ragen Alois Hadwiger (Heldentenor) und Maryla von Falken als erste dramatische Sängerin hervor. Neben „Tannhäuser“ und „Aïda“ unter Cornelius Kun durften „Der Bajazzo“, „Cavalleria rusticana“, „Tiefland“ und „Die Jüdin“ als besonders gute Aufführungen gelten. Sehr anzuerkennen ist, daß die Direktion gleich in den ersten sechs Wochen einen Wagner-Zyklus („Ring“) mit ermäßigten Preisen veranstaltete; an allen vier Abenden war das Haus ausverkauft. Prof. Dr. Vopel

BUENOS AIRES: Die Spielzeit hat zwei Neuheiten von Bedeutung zu verzeichnen: im „Coliseo“ „Salome“ mit stets wachsendem Zulauf des Publikums, zumal die Bellincioni eine temperamentvolle Darstellerin der Titelrolle war; im „Teatro de la opera“ wurde als Ereignis des Jahres allgemein die „Götterdämmerung“ empfunden, auch von der Direktion, deren bestes Kassenstück sie wurde. Musikalisch war die Aufführung wohl ideal zu nennen und bedeutet ein Ruhmesblatt für den Dirigenten Mugnone. Im „Colon“ konnte man auch „Rheingold“ sehen, aber, wie Kenner versicherten, in stilloser Darstellung. — Südamerika wird jetzt mit deutschen Operetten reichlich genährt. Hier spielen in einem Jahre drei deutsche Gesellschaften, und auch die spanischen und italienischen künden sie dem Publikum als ihre besonderen Leistungen an. Hermann Kieslich

DRESDEN Nach einer kurzen Vorsaison, die im Königlichen Schauspielhause abgehalten wurde und eine musikalisch sehr wertvolle Neueinstudierung des „Zigeunerbaron“ unter Hermann Kutzschbach brachte, begann die Hofoper in ihrem gewohnten Heim, das im Bühnenhause gründlich den modernen Anforderungen angepaßt worden ist, ihre eigentliche Tätigkeit mit den „Meistersingern“ und ließ als erste große Tat Wagners „Lohengrin“ in vollständig neuer szenischer Gestaltung und Besetzung unter Ernst v. Schuchs Leitung folgen. Der Gesamteindruck war sehr bedeutend. Die vom Hoftheatermaler Altenkirch herrührenden Dekorationen sind, soweit der erste und dritte Akt in Frage kommt, als Meisterstücke zu bezeichnen, dagegen paßt die finstere, massige, gefängnisartige Dekoration des zweiten Aktes lediglich zu dessen ersten düsteren Szenen, nicht aber zu Elsas Gesang an die Lüfte oder gar zum festlichen Hochzeitsjubel. In der Farbenpracht der von L. Fanto entworfenen Kostüme war man vielleicht sogar etwas zu weit gegangen. Musikalisch bemerkenswert war die Vorstellung zunächst dadurch, daß sämtliche bisher üblichen Striche aufgemacht, und daß zwei wichtige Neu-

Digitized by Google
Original from 12*
UNIVERSITY OF MICHIGAN

besetzungen zu verzeichnen waren. Indem Eva v. d. Osten erstmalig die Elsa sang, rückte sie in das Fach der Heroinen ein. Daß sie dahin gelangen würde, war bei der staunenswerten Entfaltung, die ihre Stimme und ihr Spieltalent genommen haben, vorauszusehen, aber selbst die höchsten Erwartungen hat sie mit ihrer Elsa erfüllt, und ich gestehe offen, daß ich nie eine bessere gehört und gesehen habe. Nicht minder bedeutsam war die Besetzung der Ortrud mit Marie Wittich, die damit ebenfalls einen schwierigen Übergang mit großem Glücke vollzog und durch ihre stimmlich prachtvolle, von dämonischer Größe der Darstellung erfüllte Leistung das „fürchterliche Weib" in den Mittelpunkt der Anteilnahme stellte. Alfred v. Bary war ein ausgezeichneter Lohengrin wie immer; in der Partie des Königs Heinrich fand der neueingetretene Bassist G. Zottmayr Gelegenheit, sich als sehr stimmbegabter Sänger und wundervoller Darsteller zu zeigen. Friedrich Plaschke (Telramund) und Carl Perron (Heerrufer) vervollständigten den guten Eindruck der Vorstellung, die wie eine Erstaufführung wirkte und der Hoftheaterleitung hoffentlich Mut machen wird, auch anderen Werken Wagners die notwendige Erneuerung angedeihen zu lassen. Um die lebensvolle Ausgestaltung der Massenszenen hatte sich Regisseur Toller sehr verdient gemacht. F. A. Geißler

GRAZ: Kapellmeister Selberg, der heuer die ganze Opernarbeit allein bewältigt, hat die „Zähmung der Widerspenstigen" von Goetz in einer liebevollen Aufführung herausgebracht. Die Partitur ist der zarte Liebling jedes Musikers, obwohl oder gerade weil sie in den Farben etwas abgeblaßt ist, in ihrer Anlage uns fast kammermusikfein erscheint; das Opernpublikum mag hauptsächlich von der stofflichen Kraft des Ganzen mitgezogen werden. So entbehrt ihre Geschichte nicht eines tragischen Reizes, und sie ist (ähnlich wie der „Barbier" von Cornelius und der „Corregidor") auf eine liebevolle Verlebendigung geradezu angewiesen. Ausgezeichnete Mitarbeiter Selbergs und Diener am Werk waren denn auch der (nach München verpflichtete) Heldenbariton Werner (Petrucchio), Jovanovic (Käthchen), Rösner, Melitta Heim und Hagin als Regisseur. — Eine neue Hochdramatische, Helene Offenberg, führte sich recht gut ein: ihre Elisabeth, ihre Senta, ihre Aida waren stilistisch gleich solid gearbeitet. — Das erste Gastereignis heißt Karl Jörn, der seinen alten George Brown und seinen neuen Siegmund sang. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Die Spielzeit unserer Oper wurde mit Wagners „Lohengrin" eröffnet, der eine verhältnismäßig brave Aufführung erlebte. Unter den neuen Gesangskräften befinden sich einige vielversprechende Kräfte. Margarete Bruger-Drews (Elsa) und Otto Lähnemann (Lohengrin) waren vom vorigen Jahre mit den akustischen Verhältnissen unseres Theaters vertraut und boten darum wohl auch im großen und ganzen die besten Leistungen. Kammersänger Schwarz (König Heinrich) ersang sich auch als Sarastro einen schönen Erfolg. Günstiges läßt sich auch über den Heerrufer (Kammersänger Rudolph) berichten. Von den neu engagierten Tenören rangiert an erster Stelle Herr Pawlowsky; Herr Göbel zeigte sich in der „Fledermaus" als gewandter und brauchbarer Operettentenor. Als Nachfolgerin der dramatischen Sängerin Frau Agloda ist Frl. Preißmann tätig, die als Ortrud mit gutem Erfolg auftrat. Eine recht stimmbegabte Vertreterin der Azucena ist Frl. Ashley, deren künstlerische Weiterentwickelung man mit Interesse verfolgen darf. Echtes Theaterblut scheint auch in Frl. von Emmering zu pulsieren. In die musikalische Leitung teilen sich Eduard Mörike, Alfred Elsmann und Ludwig Sauer.
Martin Frey

HAMBURG: Die Oper begann vielversprechend mit einer abgerundeten Aufführung der „Walküre", in der alle die bewährten ersten Kräfte im Besitze ihrer angestammten Rollen geblieben waren. Die folgenden Aufführungen machten mit den neuengagierten Kräften, die zumeist für uns als „zweite Garnitur" in Frage kommen, bekannt. Viel Erfreuliches ist leider weder über Frl. Pricken, die als jugendlich-dramatische Sängerin gelegentlich einspringen soll, noch über den neuen Baritonisten Herrn Vogl zu sagen. Mehr Glück scheint die Theaterleitung in der Wahl des neuen Kapellmeisters gehabt zu haben. An die Stelle Josef Stranskys ist Otto Klemperer aus Prag getreten, ein junger temperamentvoller Musiker, der mit einer ganz ausgesprochenen Dirigierbegabung auch auserlesene Eigenschaften besitzt, die ihn besonders befähigt zur Leitung dramatischer Musik erscheinen lassen. Eine Aufführung des „Lohengrin", mit der Klemperer sich einführte, wirkte im rein musikalischen, wie im musikalisch-dramatischen Teile direkt hinreißend. Als gern gesehener Gast erschien zunächst Bella Alten, die eine auf ihre Art fesselnde, pikante Mignon, eine unübertreffliche Butterfly und eine durch Raffinement und pariserisches Parfüm bis zur Karikatur verzerrte, ganz unerträgliche Eva Pogner in den „Meistersingern" sang. Wie immer im September erschien dann als Gast am Dirigentenpulte Arthur Nikisch, dem man eine im ganzen wohlgelungene, in Einzelheiten, namentlich der orchestralen Ausführung, unvergeßlich grandiose, stilreine Wiedergabe des gesamten „Nibelungenringes" zu danken hat. Was Nikisch bei dieser Gelegenheit mit verhältnismäßig wenigen Proben mit unserem tüchtigen und schlagfertigen Opernorchester erreichte, war wohl die staunenswerteste Leistung, die Hamburg bisher von Nikisch erleben durfte. Erfolgreiche Gastspiele als „Aida" und in „Hoffmanns Erzählungen" absolvierte Frau Winternitz-Dorda aus Wien, die als geschmackvolle und intelligente Bühnensängerin so viel Anerkennung fand, daß ihr Gastspiel vermutlich zu einem Engagement führen dürfte.
Heinrich Chevalley

HANNOVER: Solche weitgehenden Umwälzungen, wie mit Eintritt der Saison 1910/11, hat unsere Oper wohl noch nie erfahren: nicht weniger als zehn neue Kräfte und ein neuer erster Kapellmeister. Unser bisheriger erster Kapellmeister, Boris Bruck, dem unsere Oper unendlich viel Anregung und Belebung verdankt, ist von der Intendanz Knall und Fall seines Amtes entsetzt worden. Ob mit Recht oder Unrecht, wird der schwebende Prozeß zeigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

An seine Stelle ist Karl Gille getreten, der schon in einer ganzen Anzahl Vorführungen ebensosehr Energie wie Temperament und musikalisches Feingefühl bewiesen hat. Die übrigen Veränderungen betreffen folgende Fächer: Heldentenor: Merter ter Meer für Gröbke, erster Baß: Kothe für Raboth, Tenorbuffo: Seidel für Meyer, Baßbuffo: Paul für Wilhelmi; erste dramatische Partieen: Marion Weed für Cäcilie Rüsche-Endorf, Soubrette: Garden für Frau von Abranyi, jugendlich Dramatische: Engels für Marga Burchardt, Koloratursopran: Schwarz für Gabriele Müller. Außerdem sind neu engagiert die Damen Singler und Mühlner für kleine Sopran- bzw. Altrollen. Das neue — so kann man wohl sagen, da nur die Hälfte des früheren geblieben ist —, also das „neue" Ensemble hat sich bereits in einer ganzen Anzahl von Vorstellungen bestens bewährt. Außer den hervorragendsten Werken deutscher Opernspielpläne, wie „Zauberflöte" (völlig neu und glänzend inszeniert), „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Walküre", „Freischütz" usw., gab es bereits zwei Novitäten: die schon reichlich veraltete, jedenfalls von der hier seit drei Jahren gegebenen „Butterfly" überholte „Bohème" von Puccini und Künneckes reizendes Musikluststpiel „Robins Ende", sodann an Neueinstudierungen die „Zauberflöte" und die „Regimentstochter", denen sich am 16. Oktober Neßlers „Trompeter von Säkkingen" (!) anschließen wird. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Die Hofoper eröffnete die Spielzeit mit dem neuinszenierten und auch im musikalischen Teil einer Neueinstudierung unterzogenen „Oberon" von Weber. Der Wiederbelebungsversuch des Werkes war ziemlich erfolgreich; denn sowohl die Musik, wie die vom technischen Direktor Albert Wolf entworfenen und ausgeführten prachtvollen Dekorationen begegneten lebhaftem Interesse. Die beiden Hauptpartieen, Rezia und Hüon, waren mit Beatrice Lauer-Kottlar, unserer neuen Hochdramatischen, und Hans Tänzler, dem stimmprächtigen und stimmgewaltigen Heldentenor, vorzüglich besetzt. Erstgenannte Künstlerin verkörperte auch in ausgezeichneter Weise die Titelpartie in Beethovens „Fidelio", der anläßlich der Silberhochzeit des Großherzogspaares in ebenfalls neuer Ausstattung als Festvorstellung in Szene ging. Hermann Jadlowker bereitete dabei durch die gesanglich vollendete Wiedergabe des Florestan hohen Genuß; gut bewährten sich Käthe Warmersperger (Marzelline), Hans Bussard (Jaquino) und Franz Roha, der einen gemütvollen Rocco auf die Bühne stellte. Leopold Reichwein hatte auf den musikalischen Teil viel Sorgfalt verwendet, und von der reichlichen Dehnung und Verzögerung der Zeitmaße abgesehen, konnte man der Ausführung wohl zustimmen. — Vielen Beifall fand auch das zu Ehren des Hochzeitsjubiläums von unserem heimischen Poeten Albert Geiger gedichtete und von Hofkapellmeister Lorentz in Musik gesetzte, gehaltvolle Huldigungsspiel, um das sich bewährte Kräfte der Oper und des Schauspiels annahmen. — Im übrigen bringt der Spielplan nichts Neues. In alten, bewährten Opern treten fast Abend für Abend Gäste auf, die um die verschiedenen, teils durch freiwilligen Weggang, teils infolge Kündigung seitens der Opernleitung frei werdenden Hauptfächer — es sind mit wenigen Ausnahmen fast alle — mit mehr oder weniger Glück sich bewerben.
Franz Zureich

KÖLN: Die Oper hat seit dem 1. September, da mit einer trefflichen Aufführung der „Lustigen Weiber" mit Otto Lohse am Dirigentenpult die Saison eröffnet wurde, einen außerordentlich mannigfaltigen Spielplan in Ehren abgewickelt. Deutsche, italienische und französische Meister wurden dabei in zweckdienlichem Zahlenverhältnisse berücksichtigt. Von den neu eingetretenen Sängern ist der Heldentenor Modest Menzinsky mit besonderer Genugtuung von Publikum und Presse begrüßt worden. Der Künstler bewährte so wertvolle stimmliche, gesangsdramatische und darstellerische Eigenschaften, in allem auch so viel musikalische Intelligenz, daß der kritische Beurteiler in der angenehmen Lage ist, den Sänger ohne alle Verklausulierung willkommen heißen zu dürfen. Nach längerer Zwischenzeit hatte man Niccola Spinelli's dramatisch lebensvoller und melodieenreicher Oper „A basso porto" eine neue Einstudierung gewidmet, um die sich Kapellmeister Walter Gaertner sehr verdient gemacht hat, und die Alice Guszalewicz an der Spitze eines höchst gediegenen Ensembles Gelegenheit gab, sich als Mutter Maria ganz besonders auszuzeichnen. Recht viel hat Otto Lohse, der sich speziell mit dem „Tristan" wieder als Wagnerdirigenten par excellence bewährte, für Goldmarks „Königin von Saba" getan, so daß wir die jetzt ungefähr vierzigjährige Partitur auf weiten Strecken mit verjüngendem Glanze bestrahlt sahen. Auch Eugen d'Alberts graziös-humoristischer Einakter „Die Abreise" erschien neu einstudiert, und hier war es Ernst Prätorius, der des Komponisten aparte Art so feinfühlig wie geschickt aufnahm und ein prächtiges Orchester stellte. Claire Dux betätigte ihre vornehme Sangeskunst, der die heikle Partie der Luise einige feine Pointen ermöglicht, in reizvollem Stile. Der gleiche Dirigent und dieselbe Sängerin trugen im Bunde mit Modest Menzinsky und dem rühmlich emporstrebenden Bariton Robert Parker auch viel dazu bei, daß Manèns „Akte" ihren vorjährigen großen Erfolg verjüngte. Von dem rührigen Schaffen der weiteren beiden unserer fünf Kapellmeister — Ernst Knoch und Franz Weißleder — soll ein andermal die Rede sein. Ohne genügendes Glück haben Johanna Tietjen-Steyer (Trier), Dina Mahlendorff (Straßburg) und Erna Ellmenreich (Stuttgart) versucht, in Proberollen für jugendlich-dramatisches Sopranfach durchzudringen. Paul Hiller

LEIPZIG: Seit den letzten Augusttagen waltet im hiesigen Opernhause Egon Pollak als erster Kapellmeister, und alle seine bisherigen Taten: „Fidelio", mit dem er sich vorstellte, „Die Meistersinger", bei deren Wiedergabe Anton Franck als vornehmlich darstellerisch interessierender Beckmesser gastierte, eine zyklische Vorführung der Nibelungen-Tetralogie, und die etwas späte Erstaufführung von Massenet's „Manon" in tüchtiger Besetzung der Hauptpartieen mit Frl. Sanden und den Herren Jäger, Lüppertz und Klinghammer haben den von seinen früheren Wirkungsstätten Prag und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bremen her vielgerühmten jungen Dirigenten auch hier als einen ganz vortrefflichen, kunstgerecht gestaltenden, sicher führenden und feinfühlig begleitenden Vertreter seines Faches erkennen und hochschätzen gelehrt. Einige Wochen vor der nicht mehr ganz taufrischen Romanwelt Manons, die immer noch manche Verehrer finden dürfte, war dem Leipziger Publikum mit der von Oskar Straus selbst geleiteten Erstaufführung seiner operettenhaft-komischen Oper „Das Tal der Liebe" eine reichlich mit Simplicissimus-Humor durchwürzte Lustspielwelt erschlossen worden, in der neben den sich als Lisbeth, Hans, Putz, Markgraf und Frau von Prillwitz bestens bewährenden Stammkräften Sanden, Schroth, Kase, Kunze und Schläger das neu engagierte, sehr anmutig singende und agierende Frl. Merrem als Markgräfin willkommen geheißen werden mußte, und die launige Gewagtheit der Handlung hat diesem Werke zu einiger Erfolgsdauer verholfen, die es musikalisch allenfalls nur um seiner hübschen Rokokoklänge im zweiten Akte willen verdient. Eine „Lohengrin"-Aufführung zum Besten des Wagner-Denkmalfonds bei hohen Preisen, festlicher Beleuchtung, spärlichem Besuch und mehrmaligem Entgleisen der Chöre vermittelte hiesigen Kunstfreunden die Bekanntschaft mit dem suggestiven „Lohengrin"-Dirigenten Felix Mottl, dem von Bayreuth her wohlrenommierten vornehm singenden Lohengrin-Darsteller Charles Dalmorès, mit der anmutreichen Bayreuther Elsa-Sängerin Hafgreen-Waag, mit der stimmgewaltigen Münchener Ortrud-Gestalterin Preuse-Matzenauer und dem adligen Münchener König-Repräsentanten Bender, neben denen übrigens auch den einheimischen Künstlern Soomer (Telramund) und Lüppertz (Heerrufer) voller Beifall zukam. Arthur Smolian

LUZERN: Im Kursaal-Theater gelangten vom 16. Mai bis 15. Juni durch die Truppe der Pariser Operetten-Diva Mariette Sully (50 Mitglieder) die folgenden Operetten bzw. komischen Opern zur Wiedergabe: „Petite Bohème" (Hirschmann), „François le Bas Bleu" (Bernicart und Messager), „Petites Michu" (Messager), „Veuve Joyeuse (Léhar), „Véronique" (Messager), „Mam'zelle Carabin (Pessard) und „Kosiki" (Lecocq). — Vom 16. August bis 15. September gab ein italienisches Opern-Ensemble (60 Mitglieder) unter der musikalischen Leitung von A. Fumagalli von der Mailänder Scala folgende Opern: „Barbier", „Sonnambula" und „Rigoletto" mit der 17jährigen Spanierin Margherita Beltramo als vorzüglicher Rosine, Amina und Gilda, „Tosca" mit Elda Cavalieri in der Titelpartie und „Iris" (von Mascagni) mit der jungen amerikanischen Sängerin Carolina White als Iris. — Da das Stadttheater (seit 1. Oktober d. J. unter neuer Direktion: Albert Eilers), soweit die Verhältnisse es erlauben, deutsche Operetten und Spielopern aufführt, so ist Luzern einer der wenigen Plätze, an denen während des Jahres abwechselnd italienische, französische und deutsche dramatische Musik durch homogene Originalensembles geboten wird. A. Schmid

RIGA: Die ersten Wochen der neu erwachten Opernsaison boten nur wenig Erfreuliches. Meyerbeer führte das Wort: der „Prophet" wechselte ab mit der „Afrikanerin". Viel Lärm um nichts; wie armselig muten diese Opern an, mit ihrer Scheinexistenz und ihrem hohlen Pathos. Wer sie liebt, der kennt sie nicht, und wer sie kennt, der liebt sie nicht. Als homo novus im Ensemble trat Vernon Stiles auf, der sich im „Prophet" als ein technisch zwar noch nicht genügend durchgebildeter, immerhin aber als ein stimmbegabter und geschmackvoll singender Tenorist bewährte. Überholt wurde er bald von Karl Jörn. In den Werken „Lohengrin" (darstellerisch stand er hier noch nicht auf der Höhe), „Postillon", „Cavalleria", „Bajazzo", „Faust" und „Carmen" erzielte der mit kerngesunden, glänzenden Stimmitteln begabte, trefflich geschulte Sänger einen bemerkenswert starken und durchschlagenden Erfolg. — Als erste Kapellmeister fungieren die Herren Wetzler und Korány-Scheck. Sie operieren mit einem neu engagierten Orchester, das sich unter obwaltenden Verhältnissen nicht übel anläßt, aber noch manch heißes Manöver zu bestehen haben wird, um sich ein Siegesfähnlein zu erobern. Carl Waack

STUTTGART: Neueingetretene Kräfte, von denen man eine Belebung und Auffrischung des in der vorigen Saison oft stagnierenden Spielplans erhofft, haben ihr Können in ständigen Repertoireopern zur Kritik gestellt. Besonders Marga Burchardt hat sich in vielen Partieen, als Butterfly, Margarete, Mignon, Gertrud in „Versiegelt" von Leo Blech, vorgestellt. Soviel Anerkennung sie sich durch die künstlerische feine Art ihrer Darstellung und ihres Gesanges in diesen ausgesprochen jugendlich-dramatischen Partieen erwarb, so mußte dieses Abschwenken nach einem Rollengebiet, das hier schon mehrfach vorzüglich vertreten ist, doch Enttäuschung hervorrufen, denn man erwartete von ihr, nach der Ankündigung ihrer Tätigkeit von der Bühnenleitung, als Ersatz der so schmerzlich vermißten Anna Sutter die Verkörperung von Gestalten wie Carmen, Salome usw. So haben wir jetzt einen Überfluß an Jugendlich-Dramatischen und keine Charakter-Soubrette. Die neue Hochdramatische, Sofie Cordes, führte sich als Martha in „Tiefland", als Fidelio, Venus und besonders als Izëyl, in der hiesigen Erstaufführung der gleichnamigen Oper von Eugen d'Albert, erfolgreich ein. Dieses unter Emil Gerhäusers und Erich Bands Leitung mit allem Raffinement der Bühnenkunst und mit künstlerischer Sorgfalt herausgebrachte Werk vermochte sich nicht lange zu halten. Die geschickte Theatermache des Textes und der Musik ist doch zu durchsichtig. — Einen festlichen Theaterabend bescherte uns Ernst von Possart mit der durch Schumanns Musik unter Schillings' Leitung verklärten „Manfred"-Aufführung. Oscar Schröter

WIEN: Waffenstillstand in der Hofopernkrise: entschlossene, manchmal über Tatsächliches hinübervoltigierende Dementis auf der einen Seite, auf der anderen die träge Macht der sich abfindenden Gewohnheit haben einen Zustand erzeugt, der am besten mit dem österreichischen Ministerwort vom „Weiterwursteln" bezeichnet ist. Ein gefährlicher Zustand; schlimmer vielleicht als der einer wirklichen Krise, weil er der des „provisorischen" ist.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Vorläufig“ bleibt Weingartner; aber dieses „Vorläufig“ bringt es eben mit sich, daß nicht auf große Ziele hingesteuert, sondern nur der Anspruch des Tages erfüllt wird. Begreiflich; es ist nicht jedermanns Sache, zu säen, damit andere ernten. Nur daß es gar nicht nötig wäre, daß die Frucht einem anderen zufiele, und viel schöner, wenn Weingartner selbst sich auf die schönen, mutigen Sturmjahre seiner früheren Zeit besänne und Alle aus dem Zustand jenes trübselig ergebnislosen „Vorläufig“ durch den Schuß einer starken künstlerischen und eigengeprägten Tat aufschrecken und ihnen ein frohes und fruchtbares „Endgültig“ bescheren wollte. Verschiedenes spricht dafür; der bevorstehende „Arme Heinrich“, der versprochene Berlioz und manch anderes. Vorläufig hat die junge Saison erst zwei kleine Novitäten gebracht: Wolf-Ferrari's Intermezzo „Susannens Geheimnis“ und des genialen kleinen Erich Wolfgang Korngold „Schneemann“-Pantomime. Den Lesern der „Musik“ wird noch die Münchener Besprechung nach der Uraufführung des Wolf-Ferrari'schen Einakters — der in Wien von dem sympathischen und liebenswürdig-eleganten neuen Spielbariton Herrn Rittmann und von Frau Gutheil-Schoder, deren Namen man längst keine kennzeichnenden Adjektive mehr beizufügen braucht, dargestellt wird — in Erinnerung sein. Es ist ihr nicht viel hinzuzufügen: die artige Kleinigkeit, bewußt altfränkisch und galant in ihrem beweglichen Lustspielton und nur in der Melodik der ariosen Stücke verdrießlich fadenscheinig, ist so anspruchslos, daß das Unbedeutende, das hier zum Ereignis wird, kaum verstimmt, und sie ist mit solch offenbarem Vergnügen am Artistischen und mit so angenehmem Geschmack gemacht, daß man den Wunsch nach stärkeren und wertvolleren Eindrücken angesichts so freundlich dargereichter musikalischer Nippes unterdrückt. Auch über Erich Korngolds „Schneemann“ haben diese Blätter — in dem Aufsatz, den Paul Bekker über dieses Phänomen einer begnadeten Kinderbegabung geschrieben hat — das Wichtigste vorweggenommen. Bleibt zu sagen, daß in der mit stürmischem Beifall aufgenommenen Hofopernaufführung die Fülle des Einfalls, die sichere Keckheit, mit der alle Themen dramatisch umgestaltet, gekoppelt und maskiert werden, ebenso stark gewirkt haben als die eigenwillige Linie der Melodik, die reizvolle und merkwürdige Harmonisierung und die beschwingte, tanzfrohe Rhythmik. Manches verliert sich im großen Haus, manches auch in der von Zemlinsky geistreich besorgten Instrumentierung, weil sie doch oft allzu theatralisch raffiniert ist im Gegensatz zu der schlanken, heiteren Unschuld dieser Musik. Die freilich am alleranziehendsten am Klavier wirkt, für das sie gedacht ist — am meisten, wenn der prächtige kleine Komponist in seiner überredenden rhythmischen Kraft sie selber spielt. Von allem verblüffenden Äußerlichen abgesehen, von der fabelhaften Tatsache, daß die Arbeit eines Elfjährigen überhaupt lebens- und bühnenfähig ist, und von der, daß diese Musik nicht geringer zu werten ist als irgendeine der Gattung — das seltsamste und schönste ist doch, daß sie für Erich Korngold etwas längst Überwundenes, ja Mißachtetes ist und daß alle Versprechungen, die in diesen zärtlich hinschwebenden, launig schmeichelnden und keck charakterisierenden Tänzen rufen und locken, schon in den neuen Arbeiten des unerhört begabten Knaben ihre Erfüllung gefunden haben: das neue Trio, dem jetzt eine Sonate gefolgt ist, steht überhaupt schon außerhalb aller Relativitäten, ist ein Werk von einem Sturm und Temperament und dabei von einer Geschlossenheit der Struktur, daß sich in jedem, der es sich nahebringt, die Verheißung meldet: hier wächst, wenn diese Gaben ruhig reifen, die beste Hoffnung unserer Musik heran. — In der Volksoper das Spektakelstück „Quo vadis?“ nach dem Roman des Sienkiewicz von Henri Caïn (von Hans Liebstöckl mit ganz besonderem Geschmack und Geschick übersetzt) mit Musik von Jean Nouguès. Brand von Rom, Christenverfolgung, Gladiatorenkämpfe, — dazwischen, für die milderen Gemüter, Liebesepisoden und fromme Apostelreden. Man kennt den farbigen und in Einzelheiten (besonders in der, in der Oper kaum zur Geltung zu bringenden Gestalt des Petronius) geistvollen Roman des polnischen Dichters: aber „zum Teufel ist der Spiritus“, und nur alles, was den Instinkten der Galerie schmeichelt, ist geblieben. Mit einer verruchten Geschicklichkeit der Text- und Musikmache platzen diese brutalen Szenen los und packen auch den Widerstrebenden; knapp und theatersicher, wenn auch bilderbuchmäßig und ohne inneren dramatischen Zusammenhang, ist das Stoffliche hingestellt —, aber jede Spur von künstlerischer Gestaltung fehlt. Das gilt auch von der Musik, die übrigens virtuos auf Plakatwirkung ausgeht, ohne jemals mehr als illustrierend begleitende und ohne jemals dramatische Musik zu sein; nur in den ruhigen Episoden klingt manchmal ein lieblicherer, still kosender Ton, blüht manchmal eine zarte Melodieenranke auf, die trotz der grellen Kulissenmalerei des übrigen auf schönere Äußerungen des noch jungen Komponisten hoffen lassen, wenn er nicht ganz dem Teufel der musikalischen Boulevarddramatik verfallen ist. Direktor Simons hat das Werk glänzend inszeniert und ausgestattet (einzelner Fehlgriffe ungeachtet) und sehr wirksam aufgeführt: Frl. Jeritza, ein ungewöhnlich schlagkräftiger und leidenschaftlich aufstrahlender dramatischer Sopran, Frl. Ritzinger, Frau Drill-Orridge, Frl. Oberländer, die Herren Schützendorf (dessen schöner Bariton bei noch zu verfeinernder Gesangskultur noch zu wertvollem Ausdruck kommen wird, weil er von Geschmack und Intelligenz unterstützt wird), Schütz, Nosaliewicz (ganz vorzüglich als Apostel Petrus), Ludwig, Markowsky und Recht haben im Verein mit dem Dirigenten Baldreich eine Vorstellung von impetuosem, wenn auch manchmal derbem Schwung herausgebracht. Aus materiellen Gründen mag dem durch mancherlei Vorgänge geschwächten Institut der Erfolg zu gönnen sein, — ja sogar zu wünschen, wenn der Kassenertrag dann edlere Kunstleistungen ermöglicht. Trotzdem: es wirkt betrübend, wenn ein solch rohes und spekulatives Werk von einem Kritiker den Deutschen vermittelt und von einer „Volksoper“ aufgeführt wird.

Richard Specht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KONZERT

BADEN-BADEN: Wie in den letzten Jahren gab der Monat September den Auftakt zur herbstlichen Konzertsaison. Glanzvoll leitete den Festkonzert-Zyklus das Caruso-Konzert ein; der stimmgewaltige Tenor sang je eine Arie aus Verdi's „Forza del destino" und aus Meyerbeers „Afrikanerin", sowie das Lied des Canio aus Leoncavallo's „Bajazzo". Der Beifallsjubel war jeweils so groß, daß Caruso noch vier Lieder von Tosti zugab. Das Städtische Orchester unter Paul Heins fein empfindender Leitung spielte Webers „Oberon"-Ouvertüre, das Scherzo „La reine Mab" aus Berlioz' „Romeo und Julie" und das gehaltvolle, gediegene „Tedeum" — Andante solenne — von Sgambati. Ernst v. Possart machte uns in einem zweiten Konzert mit dem Melodram „Graf Walther und die Waldfrau", Gedicht von F. Dahn, Musik von A. Ritter, bekannt; die glänzende Instrumentation der stimmungsvollen Musik stammt von Siegmund v. Hausegger. Mit dem „Hexenlied" von Wildenbruch-Schillings verabschiedete sich der Meister des gesprochenen Worts. Goldmarks Ouvertüre zum „Gefesselten Prometheus" des Äschylos leitete das Konzert ein, vor dem „Hexenlied" wurde das Vorspiel zum dritten Akt „Der Pfeifertag" („Spielmanns Leid und Lust") von Schillings in hoher Vollendung gespielt. Das dritte Konzert brachte Eugène Ysaye, der das vierte Konzert in d-moll von Vieuxtemps spielte, ferner die Romanze von Svendsen und das Rondo capriccioso von Saint-Saëns. Das Orchester bot die prachtvoll instrumentierte Ouvertüre zum lyrischen Drama „Pyramus und Thisbe" von Ed. Trémisot und die von J. Sibelius stammende Musik zu Adolf Pauls Schauspiel „König Christian II."; der dritte Satz, eine schlicht-liebliche Musette, mußte wiederholt werden. Dem vierten Konzert verlieh Arthur Nikisch eine besondere Anziehungskraft; das Programm umfaßte folgende Werke: Beethoven: „Leonore" No. 3, Fünfte Symphonie; P. Tschaikowsky: „Francesca da Rimini"; Liszt: Ungarische Rhapsodie in F-dur. Ging Nikisch bei Beethoven auch dessen verborgensten Regungen nach, legte er auch manche bisher unbekannt gebliebene Kontur klar — mit aller subtilen Kleinmalerei in der Manier Nikischs konnte man nicht einverstanden sein. Die auf Tschaikowsky's „Francesca da Rimini" verwandte Arbeit hätte für Besseres gespart werden können; einzigartig, wie wir sie noch nie gehört, war die Deutung der Ungarischen Rhapsodie — echt zigeunerhaft, paprikagewürzt. Im Schlußkonzert des Festkonzert-Zyklus wurde die im Frühjahr hier zum ersten Male aufgeführte Oper „Gunlöd" von Cornelius (in der Bearbeitung von Waldemar von Baußnern) unter der temperamentvollen Leitung von Paul Hein wiederholt; an Solisten wirkten mit: Sophie Wolf (Köln), die mit ihrem sympathischen, glockenreinen Sopran die Gunlöd sang, Margarete Altmann-Kuntz (Straßburg), die mit ihrer ansprechenden Altstimme die kleine Partie der Hela übernommen hatte; Hans Vaterhaus (Frankfurt a. M.) hatte die Partie des Suttung, die er mit dramatischer Belebung unter voller Ausnützung seines sonoren Basses gestaltete; den Odin sang Dr. M. Römer (München) mit prächtiger, ausdrucksbeseelter Tenorstimme. Die schwierigen Chöre wurden vom hiesigen Chorverein sicher und tonschön gesungen, das Städtische Orchester strahlte eine füllige Klangpracht aus. In einer Kammermusik-Matinee wurden wir mit einigen Werken W. v. Baußnerns bekannt gemacht: einer männlich-kraftvollen „Sonata eroica" für Klavier, einigen stimmungsvollen, melodisch-vornehmen Liedern und einem Quintett für Klavier, Violine, Cello, Horn und Klarinette mit feiner Polyphonie und gediegener Kontrapunktik. Dr. Hans Münch

BERLIN: Die Königliche Kapelle unter Richard Strauß, die diesen Winter außer sämtlichen Symphonieen Beethovens auch die ganze Reihe der symphonischen Dichtungen ihres Dirigenten bringen wird, begann ihren 1. Symphonieabend mit einem klassischen Programm; es wurden Mozarts Symphonie in Es, eine der bekanntesten in G von Haydn und Beethovens Eroica gespielt. Wegen des Opernhausumbaues muß die Kapelle ihre ersten Konzerte im Neuen Königlichen Operntheater geben, vom November an sollen dann diese Symphonieabende wieder wie sonst im Opernhause stattfinden. Etwas Besonderes zu berichten über diesen ersten Abend wüßte ich nicht. Das Publikum gewöhnt sich an die Willkürlichkeiten in den Tempobiegungen, wie sie Richard Strauß liebt, die aber eigentlich nicht dem Geist der Beethovenschen Tonsprache entsprechen. Am besten gelangen diesmal der zweite und der vierte Satz der Eroica, die großzügig angefaßt wurden. In dem Mozartischen Werke schien mir das Menuett zu schnell genommen, in der Einleitung klangen die Trompeten gar zu vordringlich heraus, woran vielleicht die böse Akustik des Raumes schuld war. — Auch der 1. Nikisch-Abend war ausverkauft, dessen Programm Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 2, als Novität einen symphonischen Prolog zu der Hofmannsthalschen Dichtung „Der Tor und der Tod" von August Reuß und zum Schluß Schumanns Symphonie in C enthielt. Die Musik von August Reuß atmet eine feierlich-düstere Stimmung, verwertet geschickt den vollen Farbenreichtum des modernen Orchesters, entbehrt aber des individuelleren Gepräges. Zwischen den Instrumentalstücken sang Julia Culp eine Arie von Astorga und drei Lieder der Ellen von Schubert, diese leider nicht mit Klavierbegleitung, sondern in einer nicht einmal geschickten Umarbeitung für Orchester. Die Sängerin mit ihrem herrlichen Organ und dem geistig belebten Vortrag erntete stürmischen Beifall. — Heinrich Schulz aus Rostock dirigierte das Konzert des Geigers Gustav Havemann, der außer den beiden Konzerten A-dur von Mozart und a-moll von Dvorák mit Begleitung unserer Philharmoniker eine neue Chaconne für Solovioline (g-moll) von Max Reger spielte, ein Werk, das zu den besten des neuen Dr. med. gehört, kraft- und geistvolle Musik, der man mit Spannung zuhört. Der Geiger erfreut durch seinen warmen edlen Ton, respektables technisches Können, lebendige Auffassung. Das Programm brachte außer den Violinstücken noch die Ouvertüre zu Smetana's „Verkaufter Braut" und die Symphonie in D von Brahms, bei deren Ausführung sich der Dirigent wieder, wie schon bei früheren Gelegen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heiten, als sicherer Führer des Orchesters bewährte; er beherrscht den musikalischen Stoff vollkommen und versteht es, die Kapellmitglieder zur Gefolgschaft in seine oft ganz individuelle Auffassung zu zwingen. — S. von Tarnowsky spielte drei russische Klavierkonzerte von Arensky, Rachmaninoff und Tschaikowsky mit Begleitung des von Wassili Safonoff geleiteten Philharmonischen Orchesters. Mir hat der Dirigent besser gefallen als der Pianist, der sich mit seinem die Rhythmik oft vernichtenden Ungestüm, seinem wüsten Dreinschlagen in die Tasten noch im Sturm und Drang der Entwickelung zu befinden scheint. Das Orchester hatte seine liebe Not mit dem Durchgänger auf dem Bechstein, aber der Dirigent hielt den Zusammenhang zwischen beiden Mächten fest. Eminente technische Virtuosität, feuriges Temperament, oft eine überraschende Feinheit der Gestaltung und des Anschlags sollen dem Pianisten gern zugestanden sein. — In ihrem Liederabend zeigte Therese L. Leonard ein sympathisch anklingendes, merkwürdig verschleiertes Organ, feineres Gefühl für intimere Seelenregungen im Vortrag ihrer Liedergruppen von Schubert, Brahms und Hugo Wolf, zwischen denen sich auch eine Reihe gehaltvoller Gesänge von O. Vrieslaender gut behauptete. — Einen köstlichen Genuß gewährte der Liederabend von Franz Naval, der, von Otto Bake begleitet, Schuberts „Liederzyklus von der schönen Müllerin" aufs feinste ausgearbeitet vortrug. Mit seinem zarten Organ muß ja der Sänger vorsichtig umgehen, aber bewundernswert ist die Kunst der Stimmbehandlung, der musikalischen Gestaltung, die den Stimmungsgehalt jedes einzelnen Liedes zu erfassen verstand.

E. E. Taubert

Den Reigen der Streichquartette, die eine größere Serie von Konzerten veranstalten, eröffnete das ehemalige Halir-Quartett, dessen Führer jetzt Halirs Nachfolger an der Königlichen Hochschule, der ausgezeichnete Geiger Willy Heß ist. Sehr bald dürften die Herren Gustav Exner, Adolf Müller und Hugo Dechert mit ihm ein Ensemble bilden, das allgemeine Anerkennung findet. Ganz besonders gelungen wurde von ihnen neben Beethovens sog. Harfenquartett und dem Mozartschen B-dur (mit obligatem Violoncell) Tschaikowsky's Zweites Quartett zum Vortrag gebracht. — Das Waldemar Meyer-Quartett veranstaltete einen Beethoven-Abend, der keineswegs unter einem glücklichen Stern stand; er begann mit dem großen Es-dur Quartett op. 127 und schloß mit dem unverwüstlichen Septett; dazwischen gelangte die reizende Serenade op. 25 zu Gehör, in der Emil Prill meisterhaft und höchst geschmackvoll die Flöte blies. — Das Böhmische Streichquartett elektrisierte durch Dvořák's C-dur Quartett und nahm sich des kleinen melodieenreichen Schubertschen Es-dur aufs liebevollste an. Zugleich veranstaltete es mit Max Reger am Klavier die erste hiesige Aufführung von dessen Klavierquartett op. 113, das auf der Zürcher Tonkünstlerversammlung überhaupt zum ersten Male erklungen war. Es ist dies meines Erachtens ein grandioses Werk, dessen erster Satz symphonischen Charakter trägt. Wird auch der Komponist oft pathetisch, so vergißt man dies angesichts der Großzügigkeit des Aufbaus und des melodischen Gehalts namentlich der zweiten Themen. Vielleicht ist der Schlußsatz dieses Werkes, in dem des Komponisten ungemeines technisches Können in überzeugendster Weise wieder zum Ausdruck gelangt, an Wert nicht so bedeutend wie die vorhergehenden, die durch die Kraft ihrer Erfindung vor allem wirken. Leider ist das Werk wieder zu ausgedehnt, so daß von dem Hörer eine gewaltige geistige Arbeit verlangt wird. Es fand übrigens starken Beifall. — Der als vortrefflicher Quartettspieler bekannte Prof. Hugo Heermann hat sich mit Maximilian Ronis, Ernst Breest und Jacques van Lier zu einem Quartett vereinigt, das mit Werken von Mozart, Schubert (a-moll) und Haydn debütierte, und zwar durchaus erfolgreich, wenngleich der Violoncellist guttäte, sich mehr Zurückhaltung aufzuerlegen. — In hohem Grade begeistert hat mich wieder das Fitzner-Quartett aus Wien: es steht dem berühmten Wiener Rosé-Quartett in keiner Hinsicht nach, übertrifft dieses sogar noch in bezug auf temperamentvollen Vortrag. Prächtig brachten die Herren das höchst gehaltvolle, von echter Inspiration erfüllte Des-dur Quartett von Ernst v. Dohnányi zu Gehör und vereinigten sich dann mit diesem brillanten Pianisten zu einer wundervollen, durchgeistigten Wiedergabe des Brahmsschen f-moll Quintetts. — Ein Sonatenabend, den Karl Flesch mit Artur Schnabel veranstaltete, ließ alle kritischen Regungen verstummen; stand auch kein modernes Werk auf dem Programm, so verdient es doch Anerkennung, daß die beiden Künstler sich für zwei in Vergessenheit geratene Werke, Raffs A-dur Sonate und Franz Schuberts C-dur Phantasie, einsetzten. — Der Geiger Andrès Gaos bot in der Hauptsache auch Sonaten, war aber José Vianna da Motta, dessen technisch-vollendetes und durchgeistigtes Klavierspiel besonders in Beethovens Kreutzersonate aufs beste zutage trat, nicht gleichwertig. — Ein eben ins Jünglingsalter getretener Violoncellist Henri Mainardi, der mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, erinnerte lebhaft an Gerardys erstes erfolgreiches Debut; Dvořáks prächtigem Konzert blieb er auch in der Auffassung nichts schuldig. — Immer und immer wieder tauchen Damen auf, die zur Laute singen. Aber welche erreicht Elsa Laura von Wolzogen, die übrigens auch als Sängerin sich vervollkommnet hat, im Vortrag? Besonders Volkslieder sind ihre Domäne.

Wilhelm Altmann

Das Programm des ersten der unter der Leitung von Siegmund von Hausegger stehenden großen Symphoniekonzerte des Blüthner-Orchesters bot Schuberts selten gehörte jugendfrische „Sechste" (C-dur) und Beethovens „Fünfte". Dazwischen spielte Felix Berber geschmackvoll und mit tadelloser Technik das Mozartsche Violinkonzert D-dur; hätte er der graziösen Anmut des Werkes noch stärkeren Ausdruck verliehen, so wäre der Vortrag schlechthin vollendet zu nennen gewesen. Hauseggers hervorragende Eigenschaften als Dirigent sind an dieser Stelle schon, wiederholt gewürdigt worden. Die Natürlichkeit und gesunde Frische seines Musizierens, der hohe künstlerische Ernst, mit dem er nachschaffend an jede Aufgabe heran-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

tritt, der bezwingende Einfluß seiner scharf ausgeprägten Eigenart auf die Leistungen des Orchesters, all das war wieder in erfreulichstem Maße festzustellen. — Auch die Populären Konzerte des Blüthner-Orchesters haben wieder begonnen. Am Eröffnungsabend erfuhr ein geschickt zusammengestelltes Programm unter der vortrefflichen Leitung Edmund von Strauß' eine sorgfältige Wiedergabe. Möchten diese empfehlenswerten Veranstaltungen das Interesse derer finden, denen sie zugute kommen sollen! Willy Renz

Ignaz Friedman bereitete mir auch diesmal mit seinem Spiele einen seltenen Genuß. Große Techniker, wie er, sind heute häufig, aber ein Temperament wie das seine ist sehr selten zu finden. An seiner technischen Leistung vorbei weiß dieser Pianist das Interesse des Hörers ganz auf seine Diktion zu lenken. Und er spricht eine hinreißend beredte Sprache, in der jedes Motiv mit einem ganz eigenen Reize umkleidet erscheint. Ich glaube aber, daß diese höchst individuelle Vortragskunst Friedmans nur auf Chopin und geistesverwandte Werke anwendbar ist. Hermann Wetzel

Emil Jaques-Dalcroze hielt wieder einen Vortrag mit Demonstrationen. Diesmal galt es, für die neugegründete „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus" in Dresden-Hellerau Stimmung zu machen. Wer über diese Anstalt Näheres erfahren will, verschaffe sich die klargeschriebene, reichhaltige kleine Broschüre hierüber (verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1910). In seinem Vortrage führte Dalcroze etwa folgendes aus: Wie beim Denken, wie bei der bildenden Kunst nur Klargeschautes von Nutzen sei, so auch bei der musikalischen Ausbildung. In der Anwendung sei vorerst Rhythmus nur ein Wort. Manche Musiker machten verschiedene Einwände: Wozu sei ein besonderes Rhythmusstudium nötig? Antwort Weil den meisten das anerzogen werden müsse, was die wenigen unter glücklichen Umständen von der Natur mitbekommen. Das Klavier allein könne unmöglich den inneren musikalischen Sinn umgestalten Ein anderer Einwand: Man brauche keine griechischen Tänze zu lehren, um Musiker auszubilden. Antwort: Rhythmische Übungen seien keine Tänze, der Rhythmus sei die Grundlage aller Künste; Hauptzweck sei: die notwendige allgemeine Ausbildung vor dem Tanz, vor dem Singen, vor dem Spielen, und das Ziel: die künftige Generation musikalischer zu machen. Rhythmus im Körper des einzelnen bedeute am Ende auch Rhythmus in der Gesellschaft, die segenbringenden Folgen seien unabsehbar. Kunst sei Gesundheitslehre im edelsten Sinne und als solche international; er, der Fremde, der 20 Jahre stiller Arbeit seiner Sache gewidmet, hoffe, nun in Deutschland ein ausgedehntes Gebiet gefunden zu haben, um sich zum Wohle aller betätigen zu können und den beiden Schöpfern des Idealismus, der Kunst und der Wahrheit, selbstlos zu dienen. Bei den Vorführungen nahmen etwa 35 Zöglinge teil (auch männliche). Kam auch diesmal das individuelle und rein-künstlerische Element lange nicht so zur Geltung wie an den ersten Abenden, so konnte man doch der Exaktheit der Übungen und den Resultaten der musikalischen Erziehung die Bewunderung nicht versagen. Ich für meinen Teil glaube, daß die Dalcroze'sche Idee, die tatsächlich von hoher kultureller Bedeutung ist, in ihrer Realisierung noch manche Krise durchmachen wird. Aber jeder Weg zu einem edlen Ziele ist gut, und so müssen wir die Gründung in Hellerau mit Freuden begrüßen. Wirklich Ersprießliches wird aber nur dann gezeitigt werden, wenn der Staat und die Städte (städtische Konservatorien, Schulkommissionen usw.) ihr Augenmerk auf die sich vorbereitenden Dinge richten. Darum muß nach dieser Richtung hin am meisten gewirkt werden. — M. von Hunyady (Alte deutsche Volkslieder und Balladen zur doppelchörigen Laute, Theorbe) und Mozzani (Gitarre): zwei Künstler, die — wie sie sich in ihrer Programmeinführung bescheiden ausdrücken — sich zusammentaten, um dem Publikum einen Einblick in das Wesen des Gitarrenspiels zu gewähren. Die Tatsache ist folgende: Hunyady gibt uns Gelegenheit, alte deutsche lyrische Weisen in ihrer ursprünglichen Reinheit und Schönheit kennen zu lernen, und Mozzani ist, nach seinen Proben zu urteilen, wahrscheinlich einer der bedeutendsten Gitarrenspieler überhaupt. Die Deutlichkeit und völlige Unabhängigkeit der oft schnellen Begleitungsfiguren ist nicht minder bewundernswert wie die Zartheit der Kantilene, wobei nicht vergessen werden darf, daß der Gitarrenspieler gewissermaßen die beiden Hände des Klavierspielers in seiner Rechten vereinigt. Nur schade, daß der Künstler ausschließlich fade Kompositionen gewählt hat, wiewohl (wie ich von fachkundiger Seite vernommen) die Originalliteratur auch viel Edles und echt Künstlerisches bietet. Dem Herrn Hunyady werden viele Kritiker, die allzufrüh den Saal verließen, gewiß bitter unrecht getan haben, da er gerade im letzten Teile auftaute und einen geistreichen temperamentvollen Humor wirken ließ. — Raoul von Koczalski besitzt ungefähr den süßesten Anschlag, der bei einem Pianisten denkbar ist, (womit nicht gesagt sein soll, daß er ein Anschlagskünstler sei; er ist vielmehr nicht weniger als das: sein Anschlag bleibt immer derselbe), dennoch bereitet er auf die Dauer keine Freude. Ihm fehlt völlig jedes dämonische, tragische, dramatische Element. Seine eigenen Kompositionen, 6 Préludes op. 65, die er hören ließ, sind ästhetisch annehmbar, sie verfliegen jedoch, wie sie kamen; sie rühren offenbar von einer zu glücklichen Natur her und möchten sich dennoch sehr ernst gebärden. — Lisbet Hoffmann ist eine Pianistin, deren achtenswerte Begabung nicht durchaus nach dem Konzertsaal ruft; ihr Partner aber, der Geiger Waclaw Piotrowski, gehört schon ganz und gar nicht dahin. — Konzert ausschließlich schwedischer Kompositionen von Bernhard Irrgang (Orgel), Edwin Witt (Violine) und Ernst Hoffzimmer (Klavier). Ein höchst erfreulicher und lehrreicher Abend: vortreffliche, solide, vornehme Musiker und ein interessantes Programm. Von den vorgeführten Komponisten erscheint mir Otto Olsson (Sonate No. 2 für Violine und Klavier, op. 22) als die bedeutendste Persönlichkeit; er ist schwungvoll und wirksam wie Gustaf Hägg (Klaviertrio, op. 15), aber weit persönlicher, innerlicher und eleganter als dieser, der über ein edleres Amüsement nicht hinauskommt. Noch genialer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Olsson ist offenbar Emil Sjögren, von dem man nur zwei kleine Legenden für Orgel vernahm. Er zwingt sehr zur Konzentration, ohne zu enttäuschen, ist frei im Erfinden und in der Harmonik apart und fein. Von den drei Phantasieen für Klavier von Stenhammar gefiel mir die versonnene, orgelmäßige erste am besten. Viel Dank für den gelungenen Abend gebührt dem sehr sympathischen Violinisten Edwin Witt.

Arno Nadel

Paula Stebel (Klavier) hat seit ihrem letzten Auftreten erstaunliche Fortschritte gemacht. Wenn ihr die Wiedergabe des Beethovenschen c-moll Konzertes auch noch nicht einwandfrei gelang, so kann man über den Vortrag des selten gespielten Klavierkonzerts in Es-dur von Mozart nur des Lobes voll sein. Leider fehlt ihr noch immer die für Forte-Stellen erforderliche physische Kraft, was sich besonders im Brahms-Konzert oft störend bemerkbar machte. — Joseph Lhévinne gehört unstreitig zu unseren ersten Klaviertechnikern; es ist sehr zu bedauern, daß seine musikalische Auffassung auch nicht annähernd mit seiner Technik Schritt gehalten hat. Eine Sonate von Beethoven sowie die Lisztsche h-moll Sonate spielte er sehr äußerlich. — George Fergusson hat dank seiner klangvollen Stimme und seinem intelligenten Vortrag einen ansehnlichen Verehrerkreis um sich gesammelt. Das Flackern und Tremolieren machte sich nicht so häufig bemerkbar wie im vorigen Jahre, beeinträchtigte aber doch noch recht oft die an und für sich warme Tonfärbung. — Über den von Janet Duff veranstalteten Liederabend, verbunden mit griechischen Tänzen, wäre wohl besser zu schweigen, denn ihr Gesang genügte auch nicht den einfachsten künstlerischen Ansprüchen, und die Mimik wirkte oft geradezu grotesk. — Bei Brigitta Thielemann konnte ich keine Veränderung feststellen. Ihre Altstimme klingt oft glänzend, die auffallenden Mängel in der Tonbildung und im Vortrag hat sie noch immer nicht zu beseitigen vermocht. — Emmy Seitz sang Lieder zur Laute. Ich möchte ihr den Rat geben, auch als „Sängerin zur Laute" sich wenigstens mit den Anfangsgründen der Gesangstechnik bekannt zu machen. — Gertrud Steinweg besitzt einen wohlklingenden Mezzosopran, der, um ganz zur Geltung zu kommen, noch einiger Schulung bedarf. — Elsa Laube verfügt über ganz gute Stimmittel, wirkt jedoch durch ihren temperamentlosen Vortrag ermüdend. — Einen Liszt-Abend veranstaltete Willi Kewitsch. Ihr Sopran ist in der Höhe sehr ansprechend, in der Mittellage jedoch fast tonlos; die Sängerin vermochte auch durch ihren Vortrag nicht zu interessieren. Die in demselben Konzert mitwirkende Pianistin Lucie Harden kann sich wohl in einem Salon hören lassen, für den Konzertsaal fehlt ihr vorläufig noch recht viel.

Max Vogel

Die Saison präludiert. Prüfend und tastend zunächst. In Vorderreihe stehend und durch Gewohnheit geläufig sind die Balladenabende Hermann Guras und Alexander Heinemanns, der erste durch klugen Gebrauch seiner nicht eben verschwenderischen gesanglichen Mittel, letzterer durch sorgsames Ausfeilen des deklamatorisch-dramatischen Elementes hervorstechend, und beiden gemeinsam: ein geradezu unfehlbares Aufspüren der Pointen. — Heinrich Pestalozzi brachte einige Neuheiten von Robert Kahn und Otto Taubmann zu Gehör und fügte damit seinem Liederabend eine sympathische Note ein. Denn der Sänger vermag mit altherbekannten Stücken wenig zu interessieren, dazu ist das Organ zu reizlos und unausgeglichen, sein Vortrag zu einförmig. Kahns Vertonungen einiger Gedichte aus dem „Westöstlichen Diwan" zeigen jene Faktur, die dem Autor von je als rühmliche Eigenschaft angerechnet werden muß: Erfassen des poetischen Gehalts und Fluß der Diktion. Das übermütig-launige: „Das Publikum und Herr Ego" fand besonderen Beifall, wohl weil hier mit leichten Mitteln ein Effekt angestrebt worden ist, der den Inhalt des scherzhaften Goetheschen Gedichts treffsicher unterstreicht und dem Behagen des Auditoriums freundlichst entgegenkommt. — Das hübsche Talent Fredy Juel's kam in einigen kleineren Liedern ruhigen Charakters vorteilhaft zur Geltung. Die Stimme ist eigentlich ziemlich klein und im piano von milder Schönheit. Dagegen versagt sie, wenn Leidenschaftlichkeit größere Anstrengungen fordert. Am besten noch gelang der Griegsche Zyklus: „Haugtussa", dessen nationales Idiom der Sängerin besonders liegt, und dessen Einzelheiten sie mit scharmantem Vortrag zu beleben wußte. — Den üblichen Durchschnitt überragt um ein angenehmes Maria Heumann, die mit schönem Ernst, der vorweg einnimmt, an die Lösung der gestellten Aufgabe geht, wenn auch ein Manko an stimmlichem Reiz, ohne den diese Kunstgattung nicht als vollendet angesprochen werden kann, so manchen Wunsch unbefriedigt gelassen hat. Erwähnenswert sind die gut empfundenen neuen Lieder Ed. Behms, des feinsinnigen Musikers und Begleiters. — Eine Reihe weiterer Gesangskräfte (kräfte?!) minderer Klasse wäre nun zu besprechen: Therese Gindra, die mit wenig zulänglichen Mitteln Lieder von Schubert, Cornelius, Brahms vortrug; Eugen Erik mit seinem fadendünnen Stimmchen, das materinlos an den Klang der Glasharmonika gemahnte; Julia Perti, die mit der deutschen Sprache in ewigem Hader liegt und Mozarts Königin der Nacht-Arie „O zittre nicht" in Ausdruck, Rhythmus, Tonhöhe völlig verfehlte, ja geradezu zur Karikatur entstellte. — Recht mäßig muteten auch die Leistungen Ingo's und Eleanor's Simon an. Verblichen und zerschlissen fühlten sich ihre Gaben an, alle diese Koloraturen, die technisch tüchtig, aber ohne Leuchtkraft, ohne Reflexe auf und nieder rollten, das gequälte, unfreie, in seiner flachen Tongebung unschön wirkende Singen des Mannes, der verschleierte, müde Kontrealt der Frau. Das Ganze war ein künstlerischer Anachronismus, den aber ein Teil der anwesenden Zuhörerschaft nicht zu empfinden schien und darum unentwegt und mit Überzeugung applaudierte. — Im Stadium dilettantischen Könnens steckt vorläufig noch Elisabeth Houben. — Nun zu den Instrumentalisten. Als Nachfolger Witeks stellte sich an einem populären Abend des Philharmonischen Orchesters Konzertmeister Julius Thornberg vor und wählte für sein solistisches Debüt Bruchs „Schottische Phantasie". Es war zweifellos klug, zur Einführung ein so ganz in Wohllaut und Kantilene getauchtes Opus einem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

breiteren Publikum zu bieten, gibt es doch dem Geiger rechte Gelegenheit, in schönen Tönen und lyrischer Empfindung zu schwelgen. Für die Beurteilung seines universalen Könnens ist allerdings die Phantasie weniger geeignet, und wir wünschten, dem Künstler recht bald in einem großen, klassischen Werke zu begegnen, das seine Qualitäten in ein schärferes Licht stellt. Jedenfalls handelt es sich bei ihm um einen trefflichen und nobeln Künstler, der seine Aufgabe ausgezeichnet löste. — Eine andere junge Geigerin, Dora von Möllendorff, zeigte in der Corelli'schen Follia-Sonate achtenswertes Können. Der hohe Ernst, der ihr Spiel auszeichnet, ein gesunder, musikalischer Sinn, gediegene Technik geben ihr die Anwartschaft, bei weiterem zielbewußten Streben noch einmal etwas zu bedeuten. Vor allem müßte ihr Forte etwas weniger robust klingen, ein Vorwurf, der ihrem Begleiter am Flügel in weit verstärktem Maße zu machen wäre. — Ausgezeichnet spielte der Pianist Willy Bardas; in Beethovens „Les Adieux" gelang vieles überraschend gut und in den Stücken von Brahms aus op. 117, 118, 76 bewies er, daß er mehr ist als bloßer Klavierspieler. Er wie sein Kollege Harold Bauer gehören zu unseren Hoffnungen.

Gustav Kanth

Wera Scriabina spielte mit dem Philharmonischen Orchester Kompositionen slawischer Musiker: Tschaikowsky's H-dur Phantasie, die Polnische Phantasie von Chopin in einer Instrumentierung von W. Safonoff ein es-moll Konzert von Liapunow und von Scriabine das fis-moll Konzert. Ich muß gestehen, daß mir die Werke von Scriabine stark manieriert vorkommen, ich kann zu ihnen keine Stellung gewinnen. Eher glaubte ich in Liapunow künstlerische Werte zu erkennen. Aber auch dieser Slawe entfernt sich schon weit von der nationalen Richtung eines Tschaikowsky, der beispielsweise in der H-dur Phantasie musikalisch Bedeutendes zu sagen weiß. Wenn auch dieses Klavierstück ungleich in der Gedankenverwertung anmutet, so wirkte es doch immerhin weit mehr als Chopin in der Übermalung Safonoff's. Ich halte die Instrumentierung Chopin's hier unkünstlerisch. Wera Scriabina gab sich bei der Wiedergabe der schwierigen Konzerte große Mühe, sie besitzt zweifellos pianistisches Talent. Alles wollte ihr an diesem Abend jedoch nicht glücken, so daß eigentlich keine rechte Stimmung aufkam. — Ein neues Klavierkonzert von Hans Huber spielte tags darauf R. Ganz. Es ist bereits in Zürich gespielt worden und wurde auch bei uns dankbar aufgenommen. Allerdings sucht man Größe der Gedanken und musikalische Schwungkraft bei Huber vergebens, dafür ist aber alles so elegant und wirkungsvoll gesetzt, daß das Konzert in der prächtigen Wiedergabe durch Ganz doch Erfolg hatte. Das Philharmonische Orchester begleitete diesmal unter Dr. Rudolf Siegel. Mit der selten gespielten „Siebenten" Bruckners erbrachte er den Beweis, daß er den Orchesterapparat sicher beherrscht, wenn ihm auch zurzeit noch Routine und musikalische Treffsicherheit fehlen. Georg Schünemann

BRAUNSCHWEIG: Die Saison begann hier mit zwei Domkonzerten. Das erste gab der Lehrergesangverein unter Mitwirkung von Else Schünemann und Karl Straube, das zweite veranstaltete Heinrich Schrader gelegentlich des IX. Niedersachsentages; es umfaßte nur Werke niedersächsischer Tondichter. Frl. Langbein (Berlin) entsprach den Erwartungen nicht, Hans Mühlfeld von hier (Adagio für Violine und Orgel von Albert Becker, Mittelsatz aus dem 2. Konzert von Spohr) und der Schradersche a cappella-Chor boten dagegen vorzügliche Leistungen. Die neue Triovereinigung [Frl. Hoffmann (Klavier), W. Wachsmuth (Geige), Steinhage (Cello)] erntete wie die mitwirkende Sängerin M. Albrecht (Braunschweig) mit der tadellosen Wiedergabe der Trios von Brahms (op. 101) und Rachmaninow (op. 9) großen, berechtigten Beifall Ernst Stier

BUENOS AIRES: Unsere Konzerte stehen noch immer sehr hinter der Oper zurück; diese bietet Überreichliches und zum Teil Vollendetes, jene bedeuten bis jetzt nur Anfänge. Die Sociedad de Quarteto wechselte zu Beginn des Jahres die Künstler und gewann in E. Weingand einen ersten Geiger von gereifter Technik und zugleich einen Leiter in ihm, der, von künstlerischem Geist und deutscher Gewissenhaftigkeit beseelt, die Konzerte sogleich auf eine höhere Stufe hob und bis jetzt eine steigende Linie der Vervollkommnung merken ließ. Aus dem vielen Guten der mustergültigen Programme seien als besonders gelungene und mit Begeisterung aufgenommene Werke Beethovens Septett und Quartett No. 9 genannt. — Catelloni führte mit seiner Schar sämtliche Beethovenschen Quartette vor, setzte auch seine Orchesterkonzerte unermüdlich fort. Im letzten wagte er sich an Bruckners „Vierte". Das Blech war fürchterlich und gefährdete alles, doch nahm man das Werk achtungsvoll auf. — Als Kunstkomet erschien Kubelik und geigte zu „Zentenar"-Preisen. Hermann Kieslich

DRESDEN: Unter dem Zeichen des Namens Felix Draeseke stand der Anfang der neuen Konzertzeit, und man darf sich dessen aufrichtig freuen. Denn seine ernste, reine, herbe und nicht leicht zugängliche Kunst verdient es, daß man wieder und wieder den Zugang zu ihr sucht, wozu der 75. Geburtstag des Meisters den willkommenen Anlaß bot. Unter seinem Namen führte sich hier auch Josef Stransky ein, der mit dem Berliner Blüthner-Orchester im Auftrag der hiesigen „Vereinigung der Musikfreunde" eine Reihe von Konzerten veranstalten wird. Da zu den 14 Hoftheaterkonzerten die Plätze seit Jahrzehnten in festen Händen sind und die „Philharmonischen" lediglich ausgezeichnete Solisten vorführen, aber keine symphonische Musik bringen, so war die Begründung einer neuen Reihe von Symphoniekonzerten eine Notwendigkeit für unser Musikleben. Freilich gehört dazu eine künstlerische Persönlichkeit als Dirigent und ein gutes, ernsten Ansprüchen gewachsenes Orchester. Beide Faktoren scheinen nun vorhanden zu sein. Stransky interpretierte Draesekes „Tragische Symphonie" (c-moll) mit Temperament und Stilsicherheit und errang mit ihr, sowie mit der liebenswürdigen Serenade D-dur einen lebhaften Erfolg, an dem auch das Orchester einen vollen Anteil hatte. Solistisch wirkte Hedwig Schmitz-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schweicker mit und erzielte mit Draesekes Ballade „Pausanias“ und einigen seiner Lieder einen sehr günstigen Eindruck. — Im 1. Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle hörte man die „Tragische Symphonie“ noch einmal, und zwar unter Schuch, der seit seiner eingehenden Beschäftigung mit Brahms sich in erstaunlicher Weise verinnerlicht hat. Auch unter seiner Leitung, die dem ersten Satze ein viel einheitlicheres Gefüge verlieh, tat die Symphonie eine tiefgehende Wirkung. Draesekes „Große Messe“ für a cappella-Chor, die er als 74jähriger geschrieben hat, wirkte, vom Chemnitzer Lukas-Kirchenchor, unter Leitung von Georg Stolz vollendet schön gesungen, wie eine Offenbarung. Dieses Werk ist in jeder Hinsicht groß, tief und eigenartig. Mit souveräner Beherrschung der Technik paart sich hier reiche Melodik, echt religiöses Empfinden, Knappheit und Klarheit der Form und volle Ausnutzug der Mittel des gemischten Chores und des Soloquartetts, das niemals konzertierend hervortritt, sondern sich vornehm im Rahmen des Ganzen hält. Das „Benedictus“ gehört zu dem Schönsten, was in den letzten Jahrzehnten an geistlicher Musik geschrieben worden ist. — Der „Yorkshire-Chorus“ aus Sheffield, ein ausgezeichnet geschulter, gemischter Chor, gewann sich in einem Gastkonzert ebenso rasch die Anerkennung der Hörer wie der Bremer Lehrer-Gesangverein unter Ernst Wendel. — In Dresden selbst durfte die Volks-Singakademie ihr 10jähriges Bestehen in dem Bewußtsein erfolgreichster Wirksamkeit festlich begehen. Diese aus Angehörigen der unteren Volksschichten gebildete Vereinigung hat sich aus kleinsten Anfängen nicht nur zum größten Chorverein Sachsens entwickelt, sondern auch eine künstlerische Leistungsfähigkeit erreicht, die von der hervorragenden Begabung ihres Leiters Joh. Reichert ebenso Zeugnis ablegt wie von dem Streben der Mitglieder.[1]) Alfred Sittard verschönte das Konzert durch einige Orgelvorträge mit bekannter hoher Künstlerschaft. — Von Solistenabenden sei zunächst der des blutjungen Geigers Sascha Culbertson hervorgehoben. Dieser ist technisch ohne Zweifel ein Geigengenie, aber um mit Vecsey oder Elman in ernsthaften Wettbewerb treten zu können, mangelt ihm noch die Innerlichkeit. Auch sein musikalischer Geschmack bedarf, wie seine wenig erquickliche Programmzusammenstellung bewies, dringend der Läuterung. — Ein Abend von Ignaz Friedman, dem beachtenswerten Klavierkünstler, und ein wohlgelungener Liederabend von Lotte Kreisler verdienen noch lobende Erwähnung.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Unsere Konzertsaison begann mit der Rückkehr eines altbewährten Künstlers, der einst zu den Unseren gehörte, Hugo Heermann, der sich mit zwei im Verein mit Karl Friedberg gespielten Violinsonaten von Mozart und Brahms in beste Erinnerung brachte. Dazwischen trug der junge lyrische Tenor Viktor Hugo Heermann (am Hoftheater in Koburg) meist weniger oft gehörte Lieder von Schubert, Schumann und Brahms vor, mit deren Wiedergabe er — trotz leichter Indisposition — ein Vortragstalent und Verständnis bewährte, auf dessen weitere Entwicklung man große Hoffnungen setzen darf. — Ein durchweg klassisches Programm mit Gesang brachte auch das erste Freitagskonzert der Museumsgesellschaft zu Gehör mit Werken von Cherubini, Händel (einem Streicherkonzert, dem sich unser Geschmack doch nicht mehr so recht fügen will) und Beethovens „Eroica“, die Willem Mengelberg prächtig gelangen. Johannes Messchaert war der freudig begrüßte Solist des Abends, der Haydn und Schubert das Ihre und auch das Seine gab in Stilempfinden und Atemtechnik, die immer noch meisterhaft erscheinen. Das zweite Freitagskonzert brachte die erste größere Novität, eine G-dur Symphonie von Ewald Sträßer (Lehrer am Kölner Konservatorium). Sie machte den Eindruck eines glänzend gearbeiteten Werkes, das symphonische Form und Thematik sicher beherrscht, kenntnisreichen Kontrapunkt und moderne, an Berlioz und Strauß geschulte Instrumentation bietet, dessen Erfindung aber sehr gesucht und gekünstelt anmutet und überzeugende Wärme und Kraft vermissen läßt. Gespielt wurde das rhythmisch nicht leichte Werk ausgezeichnet; die Aufnahme, die es fand, war ziemlich kühl. Julia Culp war diesmal die vortreffliche Solistin, deren strahlende Mittel und sicheres Können in Arien d'Astorga's und Händels, sowie in Beethovenschen Liedern zur besten Geltung kam. Des letzteren liebenswürdige Musik zu der Balletpantomime „Die Geschöpfe des Prometheus“ und die Leonoren-Ouvertüre No. 3 bildeten unter Mengelbergs zielbewußter Leitung die übrigen Orchesterdarbietungen. Das erste Sonntagskonzert war Brahms gewidmet, der mit der nur wenig ertragreichen und ziemlich matten A-dur Serenade und der D-dur Symphonie zu Wort kam. Eine junge Debütantin, Edith von Voigtlaender, führte sich zwischen beiden mit dem schwierigen, aber schon recht reif und technisch virtuos beherrschten Violinkonzert sehr vielversprechend ein. — Auch in Kammermusik erlebten wir bereits einige bedeutsame Abende. Das Frankfurter Trio brachte uns nach dem feurigen Brahmsschen C-dur Trio op. 87 das neue Klavierquartett op. 113 (d-moll) von Reger, dessen Linienführung nicht leicht erkennbar ist. Vieles erscheint ungleich; starke Kontraste stehen unausgeglichen nebeneinander. Der Schlußsatz ist besonders hart und widerspenstig. Sein Larghetto hinterließ den stärksten Eindruck. Die Wiedergabe war ausgezeichnet. Danach spielte das Hock-Quartett an seinem ersten Abend das klangschöne, knapp angelegte und an guten Gegensätzen reiche Des-dur Quartett op. 15 von Ernst von Dohnányi, das hier schon eingeführt war, und wiederholte Bruckners Streichquintett in F-dur. Beides weckte bei guter Ausführung reges Interesse. Das Rebner-Quartett eröffnete einen Zyklus sämtlicher Streichquartette von Beethoven in zwangloser, nicht progressiver Reihenfolge. Beginnend mit dem frühen op. 18 No. 1, ging das verdienstvolle, sich immer besser einspielende Ensemble zu dem dritten der Rasumowsky-Quartette über und schloß mit dem „Harfen-Quartett“. Der erste Kammermusik-

[1]) Vergleiche hierzu den Artikel „Die Dresdener Volks-Singakademie“ von Joseph Schröter („Die Musik“, Jahrg. IX, Heft 8). Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abend der „Böhmen“ begann mit Mozarts B-dur Quartett (Köchel 458), schloß mit Beethovens op. 18 No. 2 und ließ zwischen beiden Max Reger mit seinem Es-dur Quartett op. 109 ertönen, einer seiner größten Konzeptionen, mit Ausnahme des dürftigen Scherzos. Das Frankfurter Streichquartett vertraute sich dagegen an seinem ersten Abend je einem russischen und einem französichen Opus. Wir hörten nicht das hier schon bekannte D-dur Quartett von Borodin, doch das eigenartig, frei dahin musizierende E-dur Quatuor Vincent d'Indy's, das zum erstenmal hier erklang, und mit dem sich das neu zusammengestellte Ensemble gut einführte. — Daneben gab es noch einen Liederabend des jungen hiesigen Tenoristen Theo Bachenheimer, der mit weicher, aber noch nicht ganz freier Stimme und geschmackvollem, wenn auch in manchem zu sentimentalem Vortrag Kompositionen von Händel, Schubert, Scheinpflug, Hildach und einige erfolgreiche, neuromantische Salonlieder des selbst begleitenden Kölner Komponisten Fritz Fleck vortrug. — Schließlich gab Paula Stebel im Verein mit dem ausgezeichneten Geiger Karl Klingler einen Sonatenabend, an dem sie zwischen Violinsonaten von Beethoven und Brahms leider nur Schuberts B-dur Sonate spielte, die ihr indessen mit ihrem fast feminin-lyrischen, poetischen Gehalt recht gut entsprach. Theo Schäfer

HALLE a. S.: Den Konzertreigen begann die „Berliner Liedertafel“, die hier ein Wohltätigkeitskonzert veranstaltete und sowohl durch die Qualität der Leistungen wie durch die Pracht der Stimmen (vor allem der Bässe) rückhaltlose Bewunderung hervorrief. — Das Theater-Symphonie-Orchester brachte an einem Wagner-Abend Bruchstücke aus den Werken des Bayreuther Meisters zur Aufführung. Als Solist wirkte der Münchner Meistersänger Feinhals mit. Martin Frey

HAMBURG: Die Konzertsaison setzte zwar frühzeitiger als sonst ein, aber im ganzen ist die Stimmung bisher merkwürdig flau. Nur Elena Gerhardt, die, von Nikisch begleitet, einen Robert Schumann-Abend veranstaltete, konnte in einem sehr stark besetzten Saale konstatieren, daß ihr und ihrer feinen, wenn auch eng umgrenzten Kunst die Hamburger treu blieben. Diese Treue brachen unsere Kunstfreunde leider Felix Weingartner, der von Wien hierher gekommen war, um ein Konzert zugunsten des Pensionsfonds unseres Konzertorchesters zu dirigieren. Vor einem Jahrzehnt war in Hamburg Weingartner Mode, man erkämpfte sich Plätze zu seinen Konzerten. Jetzt hat die Mode, wie es scheint, andere Götter auf den Thron gehoben, Weingartner ist hier ein fast vergessener Mann geworden. Aber die wenigen, die freiwillig gekommen waren, oder die man durch den leichten Zwang eines Freibillets zum Konzertbesuche veranlaßt hatte, wurden von Weingartner reichlich belohnt. In seiner kraftvollen, gesunden und schneidigen Art brachte er insbesondere eine wundervolle Aufführung der Beethovenschen „Eroica“-Symphonie heraus. Weniger Anklang als diese Symphonie und die von Weingartner dirigierten Brahmsschen und Wagnerschen Werke fand eine Aufführung von Weingartners symphonischer Dichtung „Die Gefilde der Seligen“. Die Zeit für diese Musik ist doch unwiederbringlich dahin. Liszt mit allen seinen Schwächen und allen seinen Vorzügen geht noch an, aber dem Liszt-Epigonentum, wie es sich in Weingartners symphonischer Dichtung dokumentiert, vermag heute niemand mehr Geschmack oder auch nur Interesse abzugewinnen. Heinrich Chevalley

KÖLN: Die Konzertsaison wurde durch die Musikalische Gesellschaft eröffnet, deren erster Leiter Fritz Steinbach ist. Paula Stebel brachte ihr feines pianistisches Empfinden und ihre subtile Technik mit Mozarts Es-dur Konzert und kleinen Stücken zu schönster Veranschaulichung. Mehr durch schöne Mittel als durch die Grade ihrer Künstlerschaft wirkte die Berliner Sopranistin Johanna Geis in einer Arie und Liedern. Paul Hiller

LEIPZIG: Die Saison ist diesmal mit der Eröffnung eines neuen Konzertsaales, des intimen, etwa 300 Personen fassenden und also für werbende Lieder-, Klavier-, Kammermusik- und Rezitationsabende wohlgeeigneten Feurich-Saales eröffnet worden, und dabei haben sich die als „Leipziger Trio“ Franz Schuberts op. 100 und Georg Schumanns interessantes op. 25 vorführenden Herren Otto Weinreich, Edgar Wollgandt und Julius Klengel, die Liedersängerin Elisabeth Ohlhoff und der Pianist Michael von Zadora die ersten Lorbeertriebe im neuen Ruhmesgehege pflücken können. — Der von Dr. Henry Coward geleitete Yorkshire-Chorus „The Sheffield Musical Union“, der in Stärke von etwa 200 Singenden in der Alberthalle konzertierte, erzielte über sein etwas stereotypes Händel- und Bach-Singen hinaus schönste Wirkungen mit der musikalisch und klanglich gleich vorzüglichen Wiedergabe alter und neuerer Madrigale und Chorlieder von Morley, Faning und Stewart Knyvett und stellte mit der dunkel singenden Mezzosopranistin Phyllis Lett, dem weichen Tenoristen Webster Millar und dem trefflich vortragenden Bassisten Robert Charlesworth sehr respektable Solisten heraus. Den ihr Konzert mit „Heil dir im Siegerkranz“ beginnenden und mit dreimaligem „Hipp, hipp, hipp, hurra!“ beschließenden Sheffieldern ist ihr schönes Singen mit reichem Beifall gelohnt worden. — Das 1. Gewandhaus-Konzert, bei dem das Orchester hinsichtlich des Edelklanges wohl noch nicht durchweg den Ansprüchen Arthur Nikischs genügt haben dürfte, begann zu ehrendem Gedenken an Carl Reinecke mit einer Vorführung von dessen „König Manfred“-Ouvertüre und brachte weiterhin zum erstenmal die zwei farbreich-feinen Orchesterbilder „Tarifa“ und „Tanger“ aus der „Maurischen Rhapsodie“ von Engelbert Humperdinck und in willkommener Wiederholung die D-dur Symphonie von Brahms, sowie zwischen diesen Instrumentalnummern Gesangsvorträge von Julia Culp, die an Ellens drei Gesängen von Schubert und besonders am „Ave Maria“ neuerdings ihre vollendete Atemkunst erweisen und mit der fein ausgearbeiteten Wiedergabe Brahmsscher Lieder lebhaftestes Verlangen nach einer Zugabe wachrufen konnte. — Den 75. Geburtstag Felix Draesekes berücksichtigten dankenswerterweise wenigstens die Thomaner, indem sie tags darauf in der Sonnabend-Motette nach Karl

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Straubes meisterhafter Wiedergabe der Rheinbergerschen f-moll Orgelsonate vier Teile aus Draesekes a cappella-Messe op. 85 sangen und mit der kunstfertigen Vorführung des kunstreichen „Credo“ und mit der schönen Klangdurchseelung der wärmer empfundenen, hochadligen Tonsätze „Sanctus“, „Benedictus“ und „Agnus Dei“ zu bewundernder Sympathie für den Fünfundsiebziger stimmten. — Der junge Geigenvirtuose Sascha Culbertson hat auch diesmal, da er in Begleitung des respektablen Pianisten Emerich Kris konzertierte, mit seiner erstaunlich frühreifen Technik faszinieren können, und Ignaz Friedman gelang es mit einem Chopin-Abend abermals, Interesse für sein in den mannigfaltigsten Piano-Effekten hervorragendes Geläufigkeitsspiel zu erwecken. — Dem sechszehnjährigen Erwin Schulhof hatte man als einem für elegant-virtuoses Klavierspiel und elegant-virtuose Klavierkomposition prädestinierten Talente mit Aufmerksamkeit zu begegnen und seiner Konzertpartnerin, der außergewöhnlich wohlgeschulten und mühelos über das Höhenreich der sternflammenden Königin hinausschweifenden Koloratursängerin Ena Rée für technisch hochinteressante Darbietungen von Prochs Variationen und Délibes' „Lakmé“-Szene zu danken. — Der zurzeit von Kantor W. Hänszel geleitete Männergesangverein „Concordia“ erwies in seinem Herbstkonzert an Chören von Schubert und Brahms, des letzteren Alt-Rhapsodie und einem wirksamen „Völkergebet“ von Hutter sowie an Gesängen von Carl Zöllner und Volksliedern von Silcher seine alte Tüchtigkeit und führte die feinsingende Altistin Grete Rautenberg glücklich in die Leipziger Konzertöffentlichkeit ein. — Als verfrüht wird das Auftreten eines neu gegründeten Bernhardtschen Männerquartetts bezeichnet.

Arthur Smolian

LUZERN: Ein Hauptereignis dieses Sommers war das 29. Luzerner Kantonal-Sängerfest am 12. und 13. Juni, an dem sich 3500 Sänger aus allen Gegenden der Schweiz beteiligten. In dem von Peter Faßbaender geleiteten Begrüßungskonzert traten Emilie Welti-Herzog und Rudolf Jung aus Basel als Solisten auf. Mit dem Feste war die Enthüllung des Denkmals für den 1909 hochbetagt in Luzern verstorbenen Schweizer Liederkomponisten Christoph Schnyder verbunden. — Das von A. Fumagalli von der Mailänder Scala dirigierte italienische Kursaal-Orchester (60 Mitglieder) konzertierte von Ostern bis zum Oktober täglich im Musikpavillon (nach den Plänen des Prof. Bruno Schmitz in Charlottenburg erbaut) auf dem Kurplatz oder im Kursaal. In einem Abendkonzert wurde die bekannte Violoncellvirtuosin Elsa Ruegger sehr gefeiert. — Die Stiftsorganisten Musikdirektor F. J. Breitenbach und Breitenbach jun. veranstalteten auf der großen, schon von Mendelssohn, Liszt und Richard Wagner gerühmten Orgel der Hofkirche im Laufe des Sommers 1910 zweihundert einstündige Orgelkonzerte. Sie brachten dabei zu Gehör Werke von: Bach, Mendelssohn, Rheinberger, Guilmant, Saint-Saëns, César Franck, Liszt, Boëllmann, Bossi, Dubois, Bonnet, Mailly u. a. Zu jedem dieser Recitals fanden sich je nach Jahreszeit 100 bis 450 Zuhörer ein.

A. Schmid

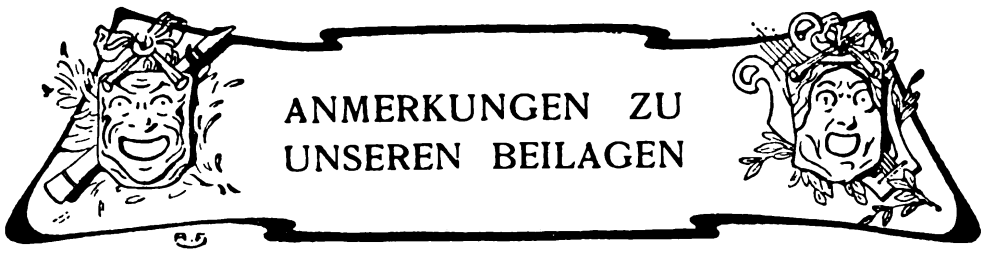
STUTTGART: Aus den Konzertsälen ist noch nichts von besonderer Bedeutung zu berichten. Wir fingen bescheiden an. Elsa Laura von Wolzogen mit ihrer pikanten Kleinkunst, diesmal mit Lauten- und Spinettbegleitung, und Elly Ney mit einem populären Klavierabend, der bewährtes Klassisches in gediegener, künstlerisch lebensvoller Wiedergabe brachte, hatten das erste Wort. Die Pianistin vermittelte uns auch die Bekanntschaft mit Präludium und Fuge von Willy Renner, dem beim Wettbewerb der „Signale“ Preisgekrönten. Das in der Linie Brahms-Reger stehende Stück ist stark grüblerischer Natur, aber vornehm in Gehalt und technischem Aufbau. Woldemar Traub (Zürich) führte mit dem ausgezeichneten Züricher Bratschisten Eugen Hahn zwei Sonaten von Paul Juon und Karl Klingler als örtliche Neuheiten vor. Paul Juon gibt formgewandte, die Natur des Instruments allseitig und geschickt ausnützende Musik. Nicht so Karl Klingler. Da gärt und brodelt noch etwas Unfertiges, und oft ist es mehr Klingeln als Klingen. In den Solowerken für Klavier, unter denen sich auch vier Balladen vom Konzertgeber selbst befanden, zeigte sich Woldemar Traub als technisch gewandter und geistig ernst und hochstrebender Musiker. — Die erste höhere Erhebung der ersten Musikwochen war im Abonnementskonzert der Hofkapelle, einem Beethoven-Abend, unter Max Schillings' Leitung gegeben. Die Aufführung der Pastorale verlief etwas eindruckslos; um so stärkeren Beifall fanden die vorzüglichen solistischen Leistungen, das Es-dur Konzert, von Alfred Hoehn mit abgeklärtem Ausdruck gespielt, und die Arie „Ah perfido“, von Hedy Iracema-Brügelmann mit voller seelischer Durchdringung und ergreifendem Ausdruck gesungen.

Oscar Schröter

ZÜRICH: Tonhalle: Früher wie sonst begannen die diesjährigen Abonnementskonzerte, die mit einem Brahms-Bach-Beethovenabend eröffnet wurden. In diesem ersten Konzert hatte Messchaert mit der Solostimme in der Bachschen Kantate: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ einen großen, wohlverdienten Erfolg. - Glänzend war auch der Beifall, den sich der Lehrer-Gesangverein Hamburg unter Barths Leitung errang. Die vortrefflichen Stimmen leisteten wohl ihr Bestes im Chorwerke Hegars: „Totenvolk“. — Im 2. Abonnementskonzert spielte Arrigo Serato das Mozartkonzert in Es-dur. Der süße Ton und die Eleganz des Spiels erfreuten besonders bei der Kantilene des Mittelsatzes und im Finale. Als Bachspieler (g-moll Sonate) erreicht dagegen Serato an Gestaltungskraft und Fülle des Tones andere Geiger nicht — Zum 75. Geburtstag Felix Draesekes wurde dessen Tragische Symphonie in c-moll (op. 40) aufgeführt. Einen eigentlichen tiefen Eindruck vermochte nur der Schlußsatz auszuüben; die anderen Sätze lehnen sich stark an Wagner und Liszt an. Eine durchaus angenehme Bekanntschaft machten wir in Paul Scheinpflug, dessen „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare“ voll wirklichen, lebendigen Humors ist, im Gegensatz zu den meisten anderen sogenannten humoristischen — in Wahrheit aber unerträglich plumpen und zerrissenen — Symphoniewerken der letzten Zeit.

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Einer der hervorragendsten skandinavischen Musiker ist Johan Svendsen, der vor kurzem (am 30. September) seinen 70. Geburtstag feierte. In Christiania geboren, besuchte er von 1863—67 das Leipziger Konservatorium, wo er Schüler von David, Hauptmann, Richter und Reinecke war. Als ihn eine Fingerkrankheit nötigte, das Violinspiel zeitweilig aufzugeben, wandte er sich der Komposition zu. Er veröffentlichte eine große Anzahl von Kompositionen, besonders für Orchester, darunter Symphonieen, Märsche, Rhapsodieen, ferner Kammermusiken, Lieder, Werke für ein Soloinstrument u. a. Seit 1883 wirkt Svendsen als Hofkapellmeister in Kopenhagen.

Zur Erinnerung an den 10. Todestag (17. November) von Heinrich Porges, einem der eifrigsten, verdienstvollsten Vorkämpfer Wagners und der neudeutschen Richtung, veröffentlichen wir sein Porträt, das den Künstler in jüngeren Jahren darstellt.

Nachträglich gedenken wir noch des 75. Todestages (24. September) Vincenzo Bellini's, des frühverstorbenen Schöpfers der „Nachtwandlerin" und der „Norma". Als Vorlage für sein Porträt diente uns eine äußerst seltene Original-Bleistiftzeichnung, ein sehr sorgfältig ausgeführtes Blatt, dessen Autor nicht bekannt ist.

Die beiden nächsten Blätter bieten Ansichten des am 30. September eingeweihten neuen Stadttheaters in Posen, einer Schöpfung von Professor Max Littmann in München: eine Außenansicht und eine Wiedergabe des Zuschauerraumes mit dem Blick nach dem Proszenium, die die Ansicht des versenkten und verdeckten Orchesters zeigt. Bei Schauspielen wird, wie uns Herr Professor Littmann, dem wir für die liebenswürdige Überlassung der photographischen Vorlagen auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aussprechen, mitteilt, die vordere Orchesterbrüstung herabgesenkt und durch horizontale unter dem Parkett gelagerte Schieber das Orchester so abgedeckt, daß nur noch eine reine Schauspielbühne besteht. Die Anlage des Zuschauerraumes geschah nach den vom Architekten entwickelten und mehrfach mit Erfolg angewandten neuen Ideen. Die Neigung des Parketts und der drei Ränge ist derart konstruiert, daß jeder Beschauer einen freien Blick zur Bühne hat. Auf die Anlage der alten, nur schlechte Sitze gewährenden Proszeniumslogen wurde verzichtet; an deren Stelle traten seitliche Logen, die einen ausgezeichneten Überblick der Szene gewähren. Das Haus umfaßt im ganzen 1002 Sitzplätze. Die ornamentalen Bildhauerarbeiten am Äußeren wurden nach Modellen der Münchener Bildhauer Düll und Pezold angefertigt, ebenso der die Giebelspitze des Portikus bekrönende Pegasus. Die die Portikustreppen seitlich flankierenden Figurengruppen werden von den Bildhauern Starck und Morin in Berlin angefertigt und vorläufig nur als Gipsmodelle erstellt. Die Baukosten — mit Ausnahme des Mobiliars, der Künstlergarderoben und des Restaurants — belaufen sich auf rund 1830000 Mk.

Am 8. Oktober fand die Einweihung des neuen Stadttheaters in Freiburg i. B. statt. Das nach den Plänen von Heinrich Seeling in Berlin mit einem Kostenaufwand von vier Millionen erbaute Haus faßt 1130 Zuschauer. Die Akustik bewährte sich, wie uns aus Freiburg geschrieben wird, als vortrefflich.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Hansen & Weller, Kopenhagen, phot.

JOHAN SVENDSEN
* 30. September 1840

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



HEINRICH PORGES
† 17. November 1900

X. 3

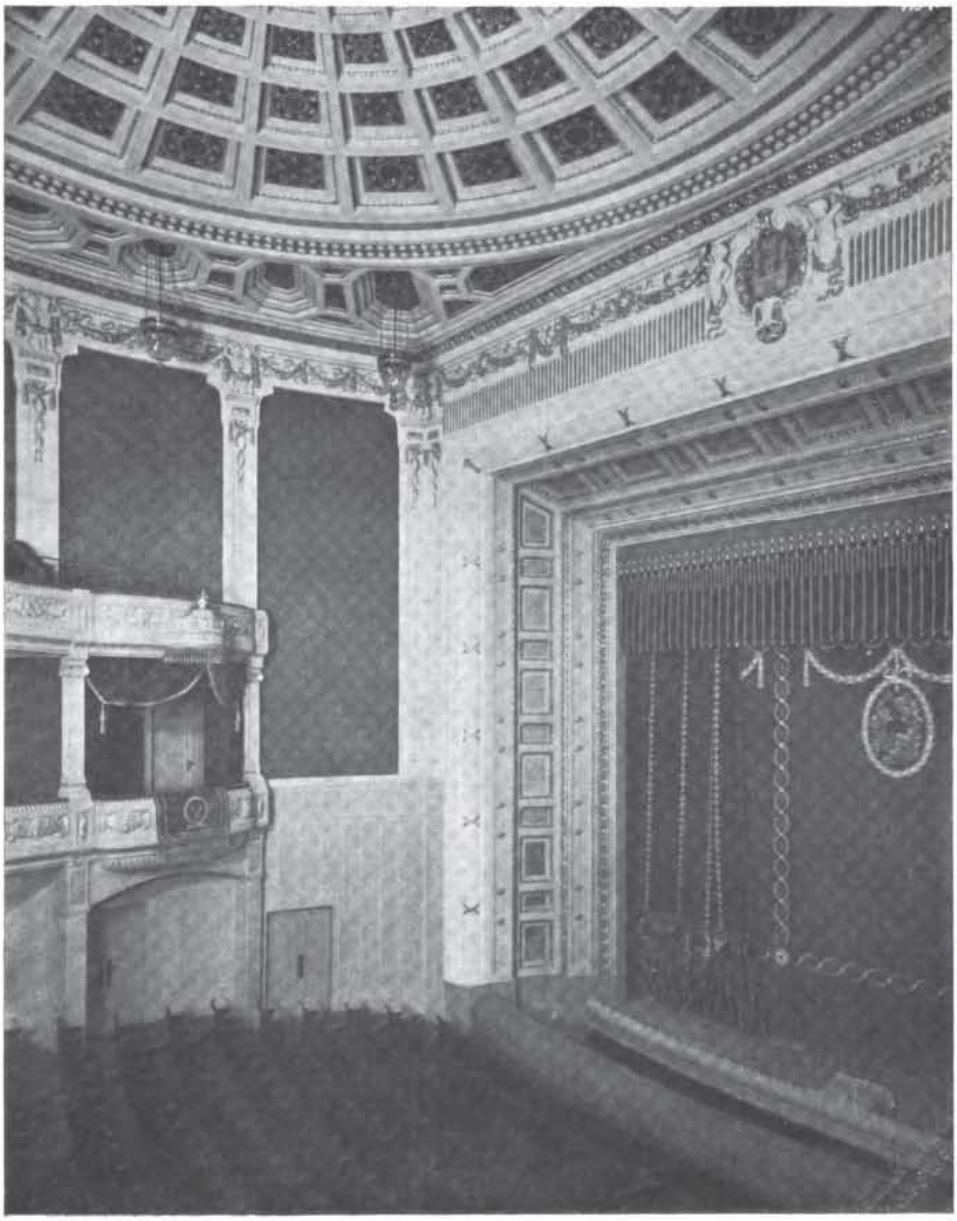
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 3

VINCENZO BELLINI
† 24. September 1835
Nach einer Bleistiftzeichnung

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Heinr. Lichte & Co., Berlin, phot.

DAS NEUE STADTTHEATER IN POSEN
Zuschauerraum mit dem Blick nach dem Proszenium

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



G. Röbcke, Freiburg i. B., phot.

DAS NEUE STADTTHEATER IN FREIBURG I. B.

DIE MUSIK

Jede Zeit schreibt ihre Geschichte am wahrsten in den Kunstwerken, die sie schafft.

Herman Grimm

X. JAHR 1910/1911 HEFT 4

Zweites Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Rudolf M. Breithaupt
Zur Psychologie der „Übung". I.

Edgar Istel
Dokumente zur Lebensgeschichte Wagners
Aus dem Wagner-Werk der Mrs. Burrell

A. Eccarius-Sieber
Zur Reform der Musikkritik

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ZUR PSYCHOLOGIE DER „ÜBUNG“ [1])

von R. M. Breithaupt-Charlottenburg

Der menschliche Geist schafft Kunst und Technik. Alles Wollen, alles Können, alle Anlagen und erworbenen Fähigkeiten haben ihren Sitz in dem Zentralorgan des menschlichen Gehirns. Was wir „Seele“ nennen, ist physiologisch nichts anderes als die Gesamttätigkeit aller bewußten und unbewußten Funktionen des Geistes. Die Bewußtseinsvorgänge unterscheiden sich von den Vorgängen des sogenannten „Unterbewußtseins“ hauptsächlich durch den Grad der Deutlichkeit, wie durch den Grad der Aufmerksamkeit und des persönlichen Interesses. Unter Bewußtsein verstehen wir die Repräsentation aller psychischen Funktionen und Gebilde. Seine Inhalte beruhen zunächst auf erworbenen und verarbeiteten Sinnesreizen und Sinneseindrücken. Das Zentralorgan besitzt einen Aufnahmeapparat, einen Übertragungsapparat und einen ausführenden Bewegungsapparat, die der Aufnahme, Vermittlung und Fortleitung aller unserer Sinnesreize und -eindrücke dienen. Die individuell verschiedene Kraft ihrer Funktionen ist die Quelle aller psychischen Energie. Gefühle und Vorstellungen sind nur Formen des Bewußtseins mit verschiedenen Inhalten.

Jede menschliche Tätigkeit ist teils eine triebhafte, unbewußte, sofern sie eine instinktive, willensgemäße ist, teils eine vorgestellte, bewußte, soweit sie auf Erkenntnis, d. h. auf Erfahrung und Assoziation beruht. Dergestalt beruht jegliche geistige Fähigkeit und jegliche Technik auf teils bewußten, teils unbewußten Geistesvorgängen. Das Erste ist: ein Begehren, ein Tun-Wollen oder Haben-Wollen, bzw. ein Nachmachen. Gemäß der allgemeinen Entwickelung bilden sich dann Wahrnehmung und Gefühl, Vorstellung und Erkenntnis, Geist und Körper.

Diese Bildung des Zentralorganes geht nur langsam vonstatten und ist mit unzähligen Mühen verknüpft. Es gehört eine ungeheure Summe von sinnlichen Wahrnehmungen und Gehirnabdrücken dazu, um auch die gewöhnlichsten Anlagen und Fähigkeiten zu entwickeln, zu stärken und zu vertiefen. Was triebhaft erworben wird, geht dem Geist leicht ein, dieweil

[1]) Der Aufsatz bildete ursprünglich einen Teil der „Psychologie der Kunsttechnik“, die in der demnächst erscheinenden III. Auflage von des Verfassers völlig neubearbeitetem Werke: „Die natürliche Klaviertechnik“ eingehend behandelt ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es in den Bereich des Unbewußten fällt. Demnach ist die erste und letzte Technik unbewußt; daher ein Leichtes, Natürliches, weil sie aus dem Unbewußten geboren und durch die psychischen Kräfte allein bedingt wird.

Damit sich das Zentralorgan, das ist die Gesamtheit der Nervenzentren und Geisteskräfte, sicherer festige und sich nicht erschöpfe oder verzehre, hat sich die menschliche Natur in dem Gedächtnis gleichsam einen sinnreichen Zellenschatz geschaffen, darin sie alle unbewußt oder bewußt gesammelten Eindrücke und Erfahrungen aufzuspeichern vermag, und zwar zu dem Zwecke, um sie bei Gelegenheit möglichst schnell und sicher zu wiederholen. Indem sie hiermit unserem stärksten Triebe, dem Selbsterhaltungstriebe, oder dem Willen zur Erhaltung der menschlichen Kraft, Genüge leistet, macht sie an erster Stelle und an sich selbst das Prinzip der Krafterspamis wahr. Dadurch, daß sie sich selbst unzählige Automatismen schafft, erfüllt sie einen der ersten Zwecke aller wollenden und erkennenden Tätigkeit, indem sie nämlich mittels der Übung uns befähigt, Geist und Körper Arbeit zu sparen.

Zu den großen Automatismen, die die menschliche Natur unbewußt ausübt, gehören z. B.: das Atmen, das ist die automatische Muskeltätigkeit des Herzens, die Regulierung des Blutkreislaufes, die Tätigkeit der Verdauung, der verschiedenen Drüsensysteme usw. Auch viele mit Bewußtsein apperzipierten Vorgänge, wie der Gebrauch der Sprachwerkzeuge und die einfachsten und natürlichsten Bewegungen unserer hauptsächlichsten körperlichen Gliedmaßen und die motorischen Lebenstätigkeiten, wie Greifen, Gehen, Laufen usw. werden allmählich mittels Übung mehr oder weniger unbewußt oder automatisch.

Da dem Zentralorgan und seinem Gedächtnis nur das eine Mittel der Übung für die Durchbildung der einzelnen geistigen Fähigkeiten zur Verfügung steht, so ist auf diese, d. h. die eigentliche und rechte Schulung des Geistes wie des Körpers, zu allen Zeiten der größte Wert gelegt worden. Die Übung bildet eins der wichtigsten Probleme hinsichtlich der Ausbildung sowohl unserer allgemeinen menschlichen Tätigkeiten als auch aller besonderen Fähigkeiten, wissenschaftlicher oder künstlerischer Eigenschaften und Talente, der manualen Fertigkeiten usw. Bilden die Gesamtvorgänge des Bewußtseins wie des Unterbewußtseins die allgemeine geistige Kraftquelle, so sind Gedächtnis und Übung die besonderen Mittel, unser Zentralorgan in dieser Beziehung oder nach jener bestimmten Richtung hin zu schulen und auszubilden. Die Übung ist ein geistiger Vorgang, gegründet auf Erfahrung und Erinnerung; sie ist „Anpassung an bestimmten Zweck“ und zwar zu immer leichterem Eintritt und zur Wiederholung bewußt oder unbewußt apperzipierter Sinneseindrücke. Sie ist das geistige

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mittel zur Verfeinerung und stufenmäßig immer höher steigenden Entwickelung unserer angeborenen wie erworbenen Anlagen und Fähigkeiten. Sie ist daher das eigentliche Erziehungs- und Bildungsmittel der Technik. Je nach der Art und dem Zweck der Technik unterscheiden wir überwiegend geistige und überwiegend körperliche Übungen. Diesen sind alle Übungen des geistigen Erkennens und Unterscheidens, also des abstrakten Denkens, wie die Übungen auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete, — jenen dagegen mehr diejenigen zuzurechnen, die sich z. B. auf alle Kunstfertigkeiten beziehen, die auf den Funktionen des Gesamtorganismus und seiner Teile beruhen. Die Übung ist daher einesteils mehr nervöser, anderenteils mehr muskulärer Natur, wiewohl natürlich alle Muskeltätigkeit auf nervösen Spannungs- und Erregungsvorgängen beruht, somit zentralen Ursprunges ist. Alle Leibesübungen und manualen Fertigkeiten, wie Klavierspielen, die Geigen- oder Cellotechnik, sowie besonders die Kunst des Singens werden mittels Übung der betreffenden Organe bzw. der angeborenen oder entwickelten Anlagen gewonnen. Zu allen Zeiten haben nun Künstler und Gelehrte Inhalt und Umfang dieser Übung zu ergründen versucht.

Die brennendsten Fragen lauten noch immer: „Was soll ich üben?“ und „Wie soll ich üben?“. Inhalt der ersten und einfachsten Übungen bildet die normale Entwickelung der angeborenen Anlagen und körperlichen Funktionen. Das Kind strebt zunächst nur nach Erfüllung seiner Triebe, seines Willens. Es lebt im dumpfen, stumpfen Bewußtsein dahin. Im Alter von 2—3 Monaten wird es wach. Das Bewußtsein regt sich. Nach 2 oder 3 Jahren lernt es sprechen usw. Das Gehirn ist mit vollendetem 7. oder 8. Jahre vollentwickelt. Die weitere Reife wird mit der Pubertät gegeben. Im Verlauf dieser allgemeinen Entwickelung wird das Zentralorgan schon durch tausend und abertausend Sinneseindrücke, Apperzeptionen und Assoziationen geübt. Der wesentlichste Teil seiner geistigen und körperlichen Funktionen, die dem Kinde zur Befriedigung und Erfüllung seiner triebhaften (willensgemäßen, unbewußten) und vorgestellten (intellektuellen, bewußten) Zwecke in weiser Fürsorge von der Natur verliehen sind, wird auf dieser frühen Stufe der Entwickelung ausgeprägt. Besonders der Charakter, das Wesen, wird in der Jugend geformt. Allein diese Durchbildung und Herstellung der Natur-Wesenheit, dies erste Wollen, Denken, Tun, alle Bewegungsprozesse sind ein Kämpfen, ein mühselig Arbeiten. Alle Übung ist Kampf und schweres Tun. Ihr Wesen wie das jeder Lebensäußerung ist: die Überwindung von Widerständen. Die ersten Regungen des Geistes und des Körpers sind von Hemmungen begleitet. In der Beseitigung der Schwierigkeiten, die sich den nach außen wirkenden Geisteskräften entgegenstellen, liegt die eigentliche Auf-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gabe der Übung. Diese mit der allgemeinen Entwickelung Schritt haltende primitive und mehr triebartige Übung zur Erreichung der notwendigsten Lebens- und Bewegungszwecke ist höchst kompliziert und mannigfaltig. Zur Erlernung der einfachsten Dinge, z. B. zur Nachahmung der ersten Laute, zur Durchbildung der ersten Greif- oder Gehbewegungen, bedarf es unzähliger Wiederholungen, Verbesserungen und Verfeinerungen. So ist jede, auch die kleinste Bewegung das Produkt zahlloser Versuche, — der Erfahrung. Die Verwirklichung ihrer Vollendung wird durch Widerstände und Hemmnisse aller Art erschwert. So müssen wir uns zunächst (und zwar optisch) über die Dinge im Raum, ihre Lage und Entfernung orientieren, ehe wir z. B. eine vernünftige Greifbewegung ausführen können. Darnach folgt die Einordnung in dem Zentralorgan. Damit eine Bewegung vernünftig, d. h. zweckmäßig, zur Ausführung kommt, muß Ordnung in die einzelnen nervösen und muskulären Vorgänge kommen. Nerven und Muskeln müssen eingelaufen sein und in der richtigen Folge zu wirken anfangen, damit der Zweck einer Zielbewegung ersichtlich wird usw. So werden immer neue Vorgänge eingeordnet, abgestuft und mittels fortschreitender Übung geläufig gemacht. Immer neue Formen werden dem Zentralorgan täglich zugeführt und von diesem verarbeitet, deren Zahl schließlich ins Ungeheure wächst. Nach Milliarden zählen die Nervenkerne der grauen Hirnrinde, zu denen sich alle Eindrücke und Wahrnehmungen verdichten.

Zu dieser Übung der allgemeinsten Lebensvorgänge tritt im Laufe der weiteren Durchbildung die Übung einzelner besonderer Fähigkeiten. Dieser lernt z. B. singen, ein anderer das Klavier- oder Geigenspiel, ein dritter komponieren, ein anderer wieder die Malerei oder die Bildhauerkunst. Uns sollen hier nur die Übungen der manualen Fertigkeiten und des Singens angehen.

Jede derartige Übung ist ein psycho-physiologischer Prozeß, dessen Voraussetzungen einmal eine beständige Nervengymnastik und zum anderen jene zur Erzeugung von Bewegungen überhaupt notwendige Muskelausbildung sind.

Jede manuale Fertigkeit oder Technik beruht auf unbewußten oder bewußten Apperzeptionen von oft höchst verwickelten Bewegungsvorgängen, die durch fortwährende Übung sich immer feiner und feiner gestalten und so als Mittel für die Reproduktion künstlerischer Werke zu verwenden sind. Der Vorgang ist folgender: Entweder ich folge einem selbsteigenen Triebe, vielleicht auf Grund vorher stattgefundener sinnlicher Gehörswahrnehmungen, von Reizungen durch Töne und Klänge, und suche auf diesem oder jenem Instrumente, dessen Geheimnissen ich auf die Spur kommen will, dieses oder jenes Gehörte nachzumachen. Alle Anfänge der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Technik sind Nachahmung, ganz gleich, ob sie selbständig oder unselbständig ausgeführt werden. Methodik, Schule, Übung und Gewohnheit treten hinzu, um den als Begierde sich äußernden „Willen zur Technik“ weiter zu pflegen, sei es freiwillig oder mit Zwang. Der psychophysiologische Prozeß geht folgendermaßen vor sich: Gemäß einer sinnlichen Gehörswahrnehmung oder eines optischen Eindruckes, der Wahrnehmung und Erkenntnis des Notenbildes wird auf einen Impuls hin das Zentral-Nervensystem gereizt. Die Reize lösen im Zentralorgan Erregungsvorgänge aus, letzere wiederum Spannungen, die sich den motorischen oder Bewegungszentren mitteilen und von dort auf vielverschlungenen Wegen den ausübenden Muskulaturen zugeführt werden und sich in ihnen gleichsam entladen. An sich also nicht so einfach und auch keinem Genie sogleich möglich und zugänglich. Schon bei der Apperzeption des einfachsten Notenbildes stellen sich die ersten Schwierigkeiten ein. Es fehlt dem Ungeübten an Schärfe und Schnelligkeit des Erkennens wie an der Vorstellung und richtigen Anschauung der Dinge (Notenbilder). Es treten Verzögerungen auf, denen wiederum Hemmungen im Motorium folgen. Nachdem schließlich den Muskeln der telegraphische Befehl zur Ausführung dieser oder jener Bewegung erteilt ist, können auch hier in dem eigentlichen Ausführungsapparat (Kehlkopf, Arme, Hände und Finger) allerlei Störungen eintreten, die so bedeutend sein können, daß die gewollte Bewegung entweder überhaupt nicht erreicht oder die körperliche Funktion falsch oder mangelhaft in Erscheinung tritt. Die Widerstände finden also statt:

1. im aufnehmenden Sinnesapparat,
2. in den betreffenden vermittelnden Nervenzentren und ihren Bahnen,
3. in den betreffenden Ausführungsorganen und den sie bedingenden Muskelgruppen,
4. durch das zu erlernende und zu bewältigende Instrument selber, das beim Singen mit dem Kehlkopforganismus identisch ist.

Der Hauptzweck der Übung besteht also:

1. in der Erlangung einer richtigen und schnellen Vorstellung der optisch oder akustisch wahrgenommenen Notenbilder der Töne oder Klänge,
2. in der Erreichung einer vollkommen freien Bahnung der betreffenden Nervenwege,
3. in der richtigen Bewegung der ausführenden Organe auf Grund richtiger Muskeltätigkeit.

Wir sehen, wie äußerst verwickelt die Bewegung etwa einer einzigen Fingerschwingung sein kann. Ihre Ausfertigung durchläuft sicher ebensoviel und mehr Stationen als es der gewöhnlichste Brief tut. Die Schärfe der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wahrnehmung, der Präzision und der Schnelligkeit der Übermittelung hängen in erster Linie von der Intensität der Vorstellung, d. h. von der geistigen Schärfe des Spannungs- und Begriffsvermögens, sowie von der Kraft der Aufmerksamkeit (Konzentration) ab, die wir auf die Zielbewegung oder die Erzeugung eines Klanges zu richten vermögen. Der Hauptmangel aller Anfänger und technisch Ungeübten ist der Mangel an Aufmerksamkeit der Sinne und des Bewußtseins, also eine geistige Schwäche. Der zweite Mangel ist der einer geeigneten, sicheren und leichten Beherrschung der speziellen körperlichen Funktionen wie einer genauen Kontrolle ihrer Bewegungen. Es ist bekannt, wie unbeholfen und ungeschickt Anfänger ihren Organismus, bzw. ihr Instrument handhaben. Die ersten Versuche mißlingen vollständig. Noch auf lange Zeit hinaus neigt der Spieler zu Unvollkommenheiten aller Art, zur Übertreibung der geforderten Bewegung. Er macht statt einer einzigen notwendigen Hauptbewegung andere unzweckmäßige oder überflüssige Bewegungen, die wir unter dem Namen „Mitbewegungen", „Zwischenbewegungen" und „Nebenbewegungen" kennen.

Alle Mängel sind schließlich auf unsere menschliche Unvollkommenheit zurückzuführen und liegen begründet in unverschuldetem Irrtum und unverschuldeter Unfähigkeit im Gebrauch der Funktionen.

Die Übung wird zunächst erschwert durch bewußte und unbewußte Unkenntnis ihres notwendigen Zweckes. Man denke an den einfachen Vorgang des Singens, also an die Tonproduktion des Kehlkopforganismus durch die in Schwingung versetzten Stimmbänder. Hier ist die Unkenntnis und Unfähigkeit im Gebrauch der einfachsten Hauptfunktion geradezu typisch. Von hundert, die die Technik des Singens betreiben, atmen nicht nur neunundneunzig falsch, sondern sie erweisen sich überhaupt als unfähig, die Atemfunktion richtig auszunutzen, d. h. den Atem richtig einzustellen und zu allen Teilen in Klang umzuwandeln. Sie haben weder von der Bedeutung des Zwerchfells beim Atmen eine Ahnung, noch kennen sie die elastische Spannung der mitwirkenden Brustmuskeln, oder die passive Tätigkeit des Kehlkopfs und die Rolle, die das Ansatzrohr (die Hohlform) und der weiche und der harte Gaumen zu spielen haben, — von Nasen-, Keilbein- und Stirnhöhlenresonanz völlig zu schweigen. Kann von hundert kaum einer richtig atmen, so kommt vielleicht auf tausend Stimmen ein Organ, bei dem sich diese Funktionen „leidlich" natürlich ausgebildet finden, und auf zehntausend vielleicht eine geniale Beanlagung, die diese Funktionen unter die Herrschaft ihres künstlerischen Willens zu zwingen vermag. Dasselbe findet sich, wenn auch im geringeren Maße, auf dem Gebiete der manualen Techniken. Fehlt dort den meisten der eigentliche Stimmgriff, d. i. die unbewußt oder bewußt richtige Innervation

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Muskulatur des Zwerchfelles, des Brustkorbes wie des Kehlkopfes, so geht den meisten Klavierspielern und Geigern der natürliche Gebrauch der Arm-, Hand- und Fingerfunktionen völlig ab. Erst mit Mühe und Not, nach vielen Irrungen und Wirrungen kommt vielleicht von hundert Spielern einer dahin, daß ihm ein Lichtchen über die wesentlichen Spielfunktionen und ihre natürliche Bedeutung aufgeht. Die Unfähigkeit ist meist insofern unverschuldet, als wir von einer eigentlichen zweckmäßigen körperlichen Erziehung, d. h. von einer wahren hygienischen und künstlerischen Körperkultur im höheren Sinne, noch heute herzlich wenig wissen. Wir werden auf die Schule geschickt, den Verstand zu bilden, und zwar auf Kosten der Freiheit und Gesundheit unseres Körpers. Sind auch schon Ansätze zu einer neuen Volkshygiene und Körperkultur (siehe Jaques-Dalcroze's System, Frau Dr. Beß-Mensendieck's Bestrebungen u. a.) vorhanden, so ist ihre Durchführung doch immer noch unvollkommen und einseitig. Die Ausbildung des Intellekts steht mit der natürlichen Entwickelung des Körpers in gar keinem Verhältnis. Erst ganz allmählich fangen wir an, den körperlichen Übungszweck über die Übungsformen zu stellen, und z. B. nach schwedischem Muster den Kindern Atemübungen beizubringen, sie zu richtigem Sprechen und Singen anzuhalten und durch zweckmäßige Erziehung des Gehörs und rhythmische Bewegungen zur Musik geistig zu erziehen.

Der Übung in den manualen Kunstfertigkeiten ist auch die praktische Betätigung des Körpers zwecks Erfüllung seiner notwendigen Lebensbedürfnisse hinderlich. Das viele Greifen, Halten, Tragen mit Armen und Händen, Bewegungen, die den Inhalt des täglichen Körperlebens bilden, das viele krampfhafte Überspannen und Versteifen der Muskeln und Gelenke bei Spielen und den turnerischen Übungen sind der Ausbildung des Arm- und Handmechanismus zu höheren, verfeinerten Bewegungszwecken keineswegs günstig. Daher ja auch Knaben, die härtere, anstrengendere und gröbere Bewegungen vollführen, durchschnittlich unfähiger und steifer sind als gleichalterige Mädchen. Daß das weibliche Geschlecht sich zu einigen manualen Fertigkeiten, wie z. B. zum Klavierspielen, besser eignet, liegt nur an dieser geringeren Abnutzung und der größeren Leichtigkeit und Beweglichkeit ihres Körpers, wie ja auch Grazie und Eleganz ihm teils angeboren ist, teils durch Spiele und Tänze frühzeitig anerzogen wird. Den eigentlichen Zweck der Übung, der in der Leichtigkeit und Beweglichkeit der geistigen wie der körperlichen Funktionen beruht, beweisen auch die sogenannten Wunderkinder, die ingenia praecocia. Das Wunder ist nichts weiter als die Wirkung der von jeglichen Hemmungen befreiten, leicht ansprechenden Geisteskräfte. Weder fallen sie vom Himmel, noch ist ihre Leichtigkeit und Geschicklichkeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

irgendwie unerklärlich. Sie alle sind ohne Ausnahme das Produkt günstiger Umstände. Vor allem sind sie richtig angeleitet, haben bewußt oder unbewußt ihre Organe frühzeitig zweckmäßig gebrauchen gelernt. Das Wunderbare ist allein die geheimnisvolle Kraft des Willens zur Technik und eine frühzeitige Reife des Gehirns, dessen temporäre Vorteile sich freilich zumeist in einen dauernden Nachteil umwandeln; denn noch immer hat die Überanstrengung der Gehirnkräfte im frühzeitigen Alter schädlich eingewirkt und ist den Wunderkindern selber infolge der starken Verausgabung der geistigen Energie später zum Verhängnis geworden. Diese Phänomene verbrauchen meist ihr Kapital, noch ehe es Zinsen trägt. Ihre Entwickelung fällt eher negativ aus, als daß sie positiv Zeugnis von genialer, d. h. schöpferischer, lebensfähiger Begabung ablegte. Daß sie sind, ist gut, denn ihre Existenz beweist die Richtigkeit unserer Auffassung von der Übung.

Vielfache Untersuchungen an Wunderkindern haben nämlich ergeben:

1. das Vorhandensein früher Berührung mit der Musik, — die Tatsache angeborener und geschärfter Sinne, guter Beispiele und trefflicher Anleitung meist durch den Vater oder die Mutter;
2. eine dadurch gewonnene Leichtigkeit und Schnelligkeit der Apperzeption;
3. eine gleich große Leichtigkeit und Schnelligkeit in der Ausführung durch die frühzeitig und zweckmäßig ausgebildeten Organe.

Der Hauptzweck aller Übung ist also: Leichtigkeit und Losigkeit, d. h. Freiheit der Nervenbahnungen und höchste Beweglichkeit der körperlichen Funktionen. Das Wesen der Technik ist somit nicht ein Anspannen, sondern ein Entspannen der nervösen und muskulären Kräfte, ein Automatisieren bis zur Stufe der Unbewußtheit der Mittel. Überall ist das Loslassen das oberste Prinzip zur Vermeidung von Krampf und Steifheit. Alle Übel fließen aus der Unfähigkeit zu richtigem Gebrauch der Muskeln und aus der mit ihr verbundenen falschen Überspannung, welche die normale und natürliche Tätigkeit unserer angeborenen Funktionen unterbinden und das so feine antagonistische Verhältnis der Muskulaturen unwirksam machen. Schon der Sprachgebrauch läßt den Übungszweck deutlich erkennen. Die Gesangstechnik spricht vom „leichten Ansatz“, vom „mühelos freiquellenden Ton“. Im Klavierspiel heißt es: „aus dem Ärmel schütteln“, „aus dem Handgelenk machen“ (dies, wie das populäre: „das geht aus dem Handgelenk“, sind jedoch falsche Ausdrücke für den an sich richtigen Begriff der Leichtigkeit). In der Geigen- und Cellotechnik ist's die „leichte und elegante Bogenführung“. Überall entscheidet die „leichte Hand“, die Mühelosigkeit der Bewegung. Gewiß ist, daß die Befreiung von Druck, von Pressen, Krampfen, Quetschen und anderen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

muskulären Hemmungen das nächstliegende Ziel jeglicher Übung ist, daher alle Mühe und Aufmerksamkeit auf die Erreichung des Entspannungszustandes gerichtet werden muß. Jedoch, um es gleich vorwegzunehmen: Das Loslassen, Weich- und Lockermachen ist nicht absolut zu verstehen. Es hat nur so lange Geltung, als es sich um die Beseitigung von Hemmungen und Versteifungen handelt. Sowie der Entspannungszustand erreicht ist, hat wiederum eine gewiße Festigkeit („Fixation“) Platz zu greifen, um den Bewegungen jene Stetigkeit, Genauigkeit und Sicherheit zu verleihen, die für die vollendete künstlerische Wiedergabe eines Werkes unumgänglich notwendig sind. Auch gibt es Körperlichkeiten, deren Lockerung bis zur völligen Schlaffheit und unbrauchbaren Haltlosigkeit gediehen ist, so daß sie nur mit eisernster Disziplin zur „Festigkeit“ zu erziehen sind und nur durch ein bestimmtes, sicheres Einstellen überhaupt leistungsfähig werden.

Das die hauptsächlichsten physischen Mängel.

Ich wende mich zu den psychischen Schwächen. Der Entwickelung und rechten Übung hindernd im Wege steht zunächst und vor allem: die abgelenkte Aufmerksamkeit. Es sind das Zustände der Zerstreuung, der allgemeinen Gedankenlosigkeit, der Mangel, sich selber einen bestimmten Zusammenschluß, seinem Geist eine bestimmte Richtung auf einen bestimmten Punkt hin zu geben. Diese Unfähigkeit zur Konzentration bildet die größte Schwäche und ist zumeist die Grundlage aller Talentlosigkeit; denn jedes Talent ist nicht nur fleißig, sondern aufmerksam bis zur Begierde, wach und rege bis zur Gespanntheit[1]). Es tritt ferner hemmend hinzu: der Mangel an Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit. Die Technik ist eigentlich nichts weiter als ein Vormachen und Nachmachen. Aber den wenigsten gelingt dies Nachmachen. Die meisten Talente können es nicht, weil sie überhaupt nicht einmal wissen und begreifen, was sie zu machen haben; es fehlt ihnen jegliche Kenntnis der Mittel, es dem Vorbild gleichzutun, ein Muster nachzubilden, wie ihnen überhaupt das Begreifen des vorliegenden Zweckes schwierig ist. Warum? Weil sie den Zweck nicht in sich aufnehmen, ihn nicht wahrnehmen, nicht vorstellen und nicht „fühlen“. Neben den Mangel an „Erfühlung“, d. h. den Mangel an Erkenntnis oder Wahrnehmung der einzelnen technischen Empfindungen, tritt der ganz allgemein anzutreffende Mangel an Erkenntnis des körperlichen Gehabens, der Mangel an Urteilsfähigkeit über die

[1]) Über die Wechselbeziehungen zwischen Wille und Intellekt, ihre gegenseitige Beeinflussung und Störung, besonders die Trübung des Intellekts in den Momenten großer Affekte hat schon Arthur Schopenhauer richtige Beobachtungen angestellt, vgl.: „Vom Primat des Willens im Selbstbewußtsein“ („Welt als Wille und Vorstellung“. II. Bd.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nützlichkeit oder Schädlichkeit der Mittel. Ich rede hier nicht von einem Wissen, denn abstrakte Kenntnisse anatomischer oder physiologischer Art nützen der Kunst, bei der es nicht allein auf die bewußten geistigen Vorgänge, sondern auf die Kraft des Unbewußten ankommt, höchst wenig (weswegen auch derlei „experimentierende" Pädagogen, die mit anatomischen Atlanten „arbeiten" und mit physiologischen Kenntnissen sich brüsten, meist herzlich schlechte Musikanten zu sein pflegen), — sondern ich rede von einem allgemeinen Gefühl für den Klang und seine richtige Ausführung und Übung, von der Leichtigkeit einer Bewegungsform, von der Empfänglichkeit der körperlich-geistigen oder muskulären Bereitschaft und Leistungsfähigkeit. Die meisten Menschen (Talente wage ich nicht zu sagen) dämmern bei der Übung in einem allgemeinen Zustande der Unbewußtheit dahin, d. h. sie vegetieren mehr und „üben", ohne sich auch nur im geringsten über die Eigenschaften ihrer Organe klar zu werden oder ihren Fähigkeiten nachzuspüren und über sie nachzudenken. Sie kommen gar nicht zu „sich", infolgedessen auch gar nicht zur sicheren Bestimmung und richtigen Verwertung der Zweckmittel. Was sie auch immer tun mögen, es ist schon an sich völlig zwecklos. Ein Sänger z. B., der nicht richtig singt und auch nicht richtig übt und schließlich nicht einmal weiß, daß er nicht richtig singt und nicht richtig übt, ist wie ein Irrer, der eine fixe Idee mit sich herumträgt und jedem krampfhaft versichert, daß er völlig bei Verstand sei. Wer falsch übt oder sich in den Mitteln vergreift, nützt sich selber nicht nur nicht, sondern schadet sich höchstens. Sein Üben ist zwecklos. Daher auch solche „Talente" etwas anderes tun könnten, als singen und Klavier spielen; es würde niemandem zum Vorteil und niemandem zum Schaden gereichen. Wie groß die Unfähigkeit zur Selbsterkenntnis, zur inneren Strebsamkeit, zum Aufspüren und Forschen nach dem Grunde irgend einer Erscheinungsform ist, kann man aus folgender Erfahrung ersehen. Eine Sängerin sagte mir einst, daß sie in einem Konzert glänzend „bei Stimme" gewesen. Es wäre ihr alles, auch das Schwierigste, geglückt. Sie hätte keinerlei Hemmung verspürt. Hals und Kehle seien vollständig leicht und frei gewesen. Stimmansatz, Form usw. alles tadellos und in Ordnung. Damals hätte sie es „heraus" gehabt. Nun wäre alles wieder vorbei. Auf die Frage nach bestimmten Empfindungen und Vorstellungen erfolgte eine verneinende Antwort. Es wäre eben gegangen, wie wüßte sie nicht. Schön. Auf die weitere Frage nach einem „Gefühl" der Leichtigkeit bei dieser oder jener Stelle oder nach einem bestimmten muskulären Spannungsgefühl kam die Antwort: Gerade jene schwierige Stelle sei sehr leicht gewesen und bestens gelungen, die Brust habe nur so gewippt und gefedert. Sie habe nur hinterher im Rücken eine gewisse Müdigkeit verspürt. Das käme aber wohl davon, daß sie sich etwas hinten-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

übergelegt und mit so „freier Brust“ gesungen habe. Das genügte. Mein Anraten ging dahin: sich sehr stark mit dem Abend zu beschäftigen und alle Konzentration auf die Rückerinnerung der Körperstellung, des Muskelgefühles, des Klanges usw. zu legen. Ich empfahl, genau so zu singen, wie an jenem Abend, sich gleichsam in die Stimmung und die Situation zurückzudenken und einzufühlen, dieselben Lieder zu wiederholen, die Brust ebenso frei zu machen und sich vielleicht wieder „in den Rücken zu legen“. Nach einiger Zeit erhielt ich die lakonische Nachricht: „sie habe es wieder heraus“. Es lag an der Brustspannung, d. h. jener leichten Fixierung des Brustkorbes, vermöge deren die Stimme eine außerordentliche Elastizität und erhöhtere Expansionsfähigkeit erhielt. Es war selbstverständlich, daß sie jenes Gefühl bislang nicht reproduziert hatte. Das ist eben das Übel: der mangelnde Wille zur Ergründung der technischen Phänomene und der Mangel an Feinfühligkeit und der richtigen Selbsterkenntnis im physiologischen Sinne. Dieser Fall ist typisch. Ich könnte Dutzende von Erfahrungsbeispielen anführen, auch aus meiner Klavierpraxis. Sie würden alle beweisen, wie gering die Fähigkeit zur Erkenntnis bzw. das Forschen nach den Ursachen technischer Mängel, der Disposition bzw. Indisposition ausgebildet ist. Würde sich jeder schärfer beobachten, es würde mancher sicherer und schneller zum Ziele kommen. Freilich setzt dies das Talent oder den Willen voraus, mit wachen Sinnen bei sich selbst zu Gast zu sein, seinen Empfindungen auf den Grund zu gehen, die geistigen Spuren der Übung an sich selber zu verfolgen, gleichsam sich aufzulauern, die inneren Vorgänge zu belauschen und die Ursachen sich zu merken. Dies Merken ist von ganz außerordentlicher Wichtigkeit; denn es ist die geistige Kraftquelle der Rückerinnerung, der Reproduktion der geistigen Empfindungsskala. Was gemerkt werden soll oder (unter Rückerinnerung an unbewußt oder bewußt aufgenommene Vorgänge und Sinneswahrnehmungen) wiederholt werden muß, ist oft sehr wenig und immer nur das Einfachste, Natürlichste. Denn alle Geistestätigkeit ist eine natürliche Tätigkeit zu einfachen Zwecken, was wir damit beweisen können, daß wir z. B. nicht fähig sind, zwei gleich wichtige Dinge zu gleicher Zeit auszuüben.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DOKUMENTE ZUR LEBENSGESCHICHTE WAGNERS

AUS DEM WAGNERWERK DER MRS. BURRELL

mitgeteilt von Edgar Istel-München



Das seltenste und merkwürdigste aller über Wagner geschriebenen Bücher, von dem nur sehr wenige Exemplare den Weg nach Deutschland fanden, hat eine im Jahre 1898 verstorbene englische Sammlerin, Mrs. Burrell geb. Banks zur Verfasserin und wurde in unerhört glänzender Ausstattung von ihrer Tochter Frau S. Henniker Heaton und deren Gatten im Jahre 1905 in nur hundert numerierten Exemplaren als Privatdruck herausgegeben. Dieses in großem Folioformat (70×52 cm) hergestellte, in Pergament mit Goldprägung gebundene, etwa 20 Kilo schwere Buch ist auch textlich durchweg in (250) Kupferplatten gestochen und auf speziell hergestelltes, mit der Unterschrift Wagners als Wasserzeichen versehenes Handpapier gedruckt. Gestochen wurde es in London bei Allan Wyon, Chief Engraver of Her Majesty's Seals, während die Illustrationen (33 im Text und 35 selbständige) in Heliogravüre von J. Heuse in Paris hergestellt und unter dessen Aufsicht gedruckt wurden. Der genaue Titel des Werkes lautet:

Richard Wagner
His Life & Works from 1813 to 1834
Compiled from Original Letters
Manuscripts & other Documents
by
The Honourable Mrs. Burrell
née Banks
and
Illustrated with
Portraits & Facsimiles.
MDCCCXCVIII

Auf einer anderen Seite steht:

„This Book is engraved for The Honourable Mrs. Burrell. One hundred copies only are printed on specially manufactured paper with wathermark facsimile of Richard Wagner's autograph signature". Dann folgt die Nummer des Exemplars — eines ist in meinem Besitz — und die faksimilierte Unterschrift „Mary Burrell". Die Herstellung der Auflage hat 5000 Pfund Sterling (100000 Mark) gekostet, das Exemplar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kam also auf 1000 Mark zu stehen. Text und Bilder sind allerdings wahre Wunderwerke der Reproduktion. Ist so nach Umfang, Ausstattung und Preis dieses Buch schon eine besondere Merkwürdigkeit, so wird diese noch bedeutend erhöht durch seinen Inhalt. Frau Burrell hat jahrelang mit einem wahren Feuereifer allem nachgespürt, was irgendwie dokumentarisch zu Wagners Lebensgeschichte gehört und dabei eine große Reihe von Funden und Entdeckungen gemacht. Sie beabsichtigte eine umfassende Wagnerbiographie auf ihrem Material aufzubauen, kam aber nur dazu, den ersten Teil, die Jahre 1813—34 umfassend, auszuarbeiten, wobei sie allerdings schon manches zu bedeutend späteren Zeiten gehörige Dokument mitverwendete. Als Motto setzte sie Jean Pauls Worte vor das Buch:

„Und was tut denn, wenn dieses richtig ist, die Feder des Schriftstellers? Sie zieht wie eine Knabenfeder die Schrift, die die Natur schon mit bleicher Bleifeder in den Leser geschrieben, mit ihrer Tinte gar aus. Der Saite des Autors tönen nur die Oktaven, Quinten, Quarten und Terzen der Leser nach, keine Sekunden und Dezimen; unähnliche Leser werden ihm nicht ähnlich, sondern nur ähnliche werden ihm gleich oder ähnlich."

Mit bemerkenswerter Skepsis hat Mrs. Burrel es verschmäht, die gedruckte Wagnerliteratur zu Hilfe zu nehmen; sie hatte den Ehrgeiz, ihr Material ausschließlich auf handschriftlichen Dokumenten, an deren Echtheit kein Zweifel möglich ist, aufzubauen, und sie faksimiliert alle die zitierten Schriftstücke, denen der Echtheitsbeweis beigefügt ist, in ihrem Werk. So ist ein Buch zustande gekommen, dessen Resultate oft in scharfen Konflikt mit der üblichen offiziellen Wagner-Geschichtschreibung geraten; daß Glasenapp dabei sehr schlecht abschneidet, kann sich jeder denken, der einmal Behauptungen seiner Wagnerbiographie nachzuprüfen in der Lage war. Frau Burrell tut Herrn Glasenapp noch nicht einmal die Ehre des Druckes seines Namens an: sie nennt ihn einfach „the Biographer-in-Chief"[1] und fügt folgende Anmerkung dazu: „It is not desirable to immortalize the names of biographers whose books are only mentioned to confut their inventions; the publisher & the jear of publication is sufficient indication: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894".[2] Das ist hart, aber gerecht. Wer die Resultate der Glasenappschen „Forschungen", denen doch von seiten der Wagnerschen Familie aller Vorschub geleistet wird, mit jenen der Frau Burrel vergleicht, muß staunen, wie wenig Mühe sich der „Hauptbiograph" Wagners gegeben hat, authentisches Material außerhalb des Archivs von

[1] „Den Hauptbiographen."

[2] „Man soll die Namen von Biographen nicht verewigen, deren Bücher nur zitiert werden, um ihre Erfindungen zu widerlegen; Verleger und Jahr des Erscheinens anzugeben genügt: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wahnfried zu erhalten. Ja, auch nach dem Erscheinen des Burrell'schen Buches, dessen Existenz er doch wohl hätte erfahren können, publizierte Glasenapp im 3. Bande des Frankensteinschen Wagnerjahrbuchs (1908) einen „tabellarisch geordneten Überblick" über die Familiengeschichte des Hauses Wagner, in dem eine ganze Reihe von Daten enthalten sind, die aus Mrs. Burrell's Buch als falsch erwiesen werden können. Daß man bei einiger Sorgfalt auch ohne jene englische Dame zu richtigen Resultaten gelangen kann, hat Stephan Kekulé von Stradonitz erwiesen, der im Jahre vorher (1907) im Wagnerjahrbuch eine tadellose Aufstellung der mütterlichen Ahnen Wagners publizierte. Von den sonstigen Wagnerbiographen hat bis jetzt nur Max Koch im ersten Bande — mehr erschien noch nicht — seiner ausgezeichneten neuen Wagnerbiographie (Berlin 1907) den Versuch gemacht, die Forschungen der Frau Burrell (deren Namen er übrigens unrichtig schreibt und deren Buchtitel er ungenau zitiert) zu verwerten. Indes sind eine große Reihe von Dokumenten zur Wagnerschen Lebensgeschichte, die Frau Burrell mitteilt, in Deutschland noch gar nicht bekannt geworden, so daß Mitteilungen aus diesem seltenen Werke sicherlich weiteren Kreisen willkommen sein dürften.

Ich gebe zunächst ein Verzeichnis der Illustrationen in deutscher Übersetzung (der Text ist durchweg englisch, doch sind deutsche Urkunden stets im Original dem Text einverleibt):

Ganzseitige Illustrationen.

Richard Wagner nach dem Marmormedaillon von Gustav Kietz.
Plan von Leipzig 1814.
Seite des Immatrikulationsbuches der Universität Leipzig vom Jahre 1791 (zum Beweis der Nichtidentität eines zweiten Carl Friedrich Wilhelm Wagner mit dem Vater des Meisters).
Seite des Immatrikulationsbuches der Universität Leipzig vom Jahre 1792 (Eintritt Adolf Wagners).
Autographe Briefe von Adolf Wagner und Richard Wagner.
Büste Adolf Wagners.
Urkunde von Wagners Geburt, geschrieben von seinem Vater.
Autographer Brief des Vaters Carl Friedrich Wilhelm Wagner.
Richard Wagners Bild (Paris 1861).
Quittungen, unterschrieben von Wagners Eltern.
Geburtstagsbrief Wagners an seine Mutter.
Die Thomaskirche und -Schule zu Bachs Zeiten.
Urkunde der Taufe Wagners.
Brief Geyers an Wagners Mutter Johanna Wagner.
Porträts Geyers und Johanna Wagners.
Porträt von Rosalie Wagner.
Porträt von Hofrat Theodor Winkler (Th. Hell).
Brief Geyers an Albert Wagner.
Nekrolog Geyers.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rosalie Wagners Theaterkontrakt.
Seite von Wagners Jugend-Trauerspiel „Leubald".
Sieben Faksimiles der Schulbücher der Nicolaischüler, auf Wagner bezüglich.
Titelblatt und Vorrede der großen Wagnerschen Autobiographie „Mein Leben".
Kuvert und Brief an den Drucker Bonfantini.
Autographer Eintrag Wagners in die Leipziger Matrikel.
Drei Konzertprogramme des Gewandhauses (23. Februar 1832, 30. April 1832 und 10. Januar 1833) mit Kompositionen Wagners.
Autographe Seite aus „Szene und Arie aus der Oper ‚Die Feen'".
Autographe Seite des Dialogs zu der Oper „Die Feen".
Drei Faksimiles aus der autographen Partitur der „Hochzeit".

Textillustrationen.

Kalender des Monats Mai 1813.
Ansicht des alten Leipzig.
Urkunde von Ottiliens Geburt.
Der „Rote und weiße Löwe", Brühl, Leipzig 318.
Schuleintritt von Wagners Vater und Oheim.
Albert Wagners Porträt.
Ansicht des Rannstädter Tors am 20. Oktober 1813.
Urkunde von Alberts Geburt.
Taufschein Alberts.
Autographer Brief von Wagners Mutter.
Das Leipziger Rathaus zu Wagners Zeit.
Das Theater an der Rannstädter Bastion.
Porträt und Autograph von Oswald Marbach.
Autograph von Rosalie Wagner.
Louise Wagner-Brockhaus nebst Autograph.
Ottilie Wagner.
Theaterzettel von „Wilhelm Tell" (19. September 1820), wobei Wagner als siebenjähriges Kind wahrscheinlich mitwirkte.
Autographes Gedicht des Hofrats Winkler.
Porträt von Wilhelm Weise.
Schuleintritt Wagners (Kreuzschule).
Die Kreuzschule zu Wagners Zeit nebst Kirche.
Haus in Loschwitz, wo Wagner den Sommer verbrachte.
Porträt von Christian Gottlieb Müller.
Eintritt Wagners in die Thomasschule nebst Bild der Thomaskirche zu Wagners Zeit.
Programm des Deklamatoriums (25. Dezember 1830).
Bild und Autograph von Robert Sipp.
Bild Weinligs.
Programm des Deklamatoriums (25. Dezember 1831).
Theaterzettel des „König Enzio" 16. März 1832.

Aus diesem Verzeichnis, in dem zahlreiche, nur im Text enthaltene Dokumente nicht genannt sind, kann man sich einen Begriff von der Reichhaltigkeit des Burrellschen Buches machen. Ich übergehe die bereits in Kochs Wagnerbiographie wiedergegebenen Feststellungen und reproduziere hier ausschließlich Dokumente, die in Deutschland noch nicht öffentlich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bekannt geworden sind. Da ist vor allem der merkwürdig ahnungsvolle Passus eines Briefes von Geyer an Wagners Mutter[1]) (bekanntlich heiratete Geyer späterhin die Witwe seines Freundes Wagner) vom 14. Januar 1814: „Dem Cosaken seine Wildheit kann nicht anders seyn als göttlich, fürs erste Fenster, das er einwirft, bekommt er eine silberne Medaille.“ Daß der kleine Richard wegen der zu seiner Geburtszeit Leipzig heimsuchenden russischen Krieger den Spitznamen „der Kosak“ erhielt, ist in der Familie überliefert; seltsam, daß Geyer die jugendliche Wildheit des kaum einjährigen Knaben bereits als „göttlich“ bezeichnete.

Ein hübsches Interieur der Wagner-Geyerschen Familie bietet ein Geburtstagsspiel, das Geyer seiner Frau widmete und zu deren Ehrung von den Kindern aufführen ließ.[2]) Der kleine, erst zweieinhalbjährige Richard wirkte zum Schluß in einer stummen Rolle mit und dürfte hier wohl seinen allerersten dramatischen Erfolg erzielt haben. Ich gebe hier nur das Personenverzeichnis und das Ende des Spiels; Richard wirkte nur bei der Schlußszene mit. Das Spiel ist mehr gut gemeint als wirklich poetisch.

Die Überraschung.

Ein Kinderspiel am 20. September (1816)
Der treuen Hausehre gewidmet von ihrem Eheherrn.

Personen:

Albert	Clara
Rosalie	Ottilie
Julius	Richard
Luise	Cäcilie

[1]) Frau Burrell teilt mehrere Briefe Geyers im Wortlaut mit, deren Wiedergabe an dieser Stelle kaum irgendeinen Zweck hat. Die Briefe Geyers an Frau Wagner haben dem Meister im Jahre 1870 vorgelegen, und er schrieb („Familienbriefe“, S. 276) darüber ausführlich an seine Stiefschwester Cäcilie Avenarius. Danach hat Wagner, was auch sonst mehrfach bezeugt ist, Geyer für seinen wirklichen Vater gehalten („Mir ist, als ob unser Vater Geyer durch seine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld zu verbüßen glaubte“). Die Ähnlichkeit Richard Wagners mit dem Oheim Adolf Wagner und dem Bruder Albert wäre kein Beweis gegen die Vaterschaft Geyers (ein Bild des Vaters Wagner ist nicht erhalten), da bekanntlich das erste Kind einer zweiten Ehe der Mutter vielfach noch Ähnlichkeit mit dem ersten Manne der Frau aufweist: es ist, als ob sich die Natur des Weibes erst daran gewöhnen müsse, Kinder in neuen Formen zu bilden. (Diese Annahme des Verfassers steht im Gegensatz zu den Ergebnissen des Geyer-Forschers Otto Bournot, der, wie aus Julius Kapps neuer Wagnerbiographie ersichtlich ist, den Nachweis führt, daß Geyer nicht Wagners Vater gewesen sein kann. Red.)

[2]) Ein ähnliches Kinderspiel, von Hans v. Wolzogen gedichtet und von Anton Seidl nach Wagnerschen Motiven in Musik gesetzt, wurde am 22. Mai 1878 zu Wagners 65. Geburtstag als „Maienfestspiel“ im Familienkreis zu Bayreuth aufgeführt. Die Dichtung, der die reizenden Photographieen der kostümierten Kinder (z. B. Siegfried Wagner als Jung-Siegfried) beigefügt sind, befindet sich in der Privatbibliothek des Königs von Bayern.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vierter Auftritt (Verwandlung).

Stube mit einem Erker, in welchem ein Altar, thronartig umgeben und mit der Inschrift: „Der besten Mutter" aufgerichtet steht. Auf diesem stehen Richard und Cäcilie in altväterischem Kostüm, durch einen Schirm verdeckt. Die Kinder kommen in obiger Ordnung, mit verbundenen Augen unter Begleitung des obigen Liedes („Lieber Mond, du gehst so stille") oder singend wieder an. Albert ordnet sie um den Altar und nimmt ihnen dann die Binden wieder ab.

Albert: Jetzt aufgeschaut!

(Er zieht den Schirm weg. Die Kleinen werden sichtbar. Alle brechen in ein jubelndes Lachen aus, eilen auf sie zu, liebkosen und bekränzen sie.)

Luise: Richard! Pippine! Was ist das?
Das ist ein allerliebster Spaß!

Rosalie: Scharmant, Herr Bruder, das kann mich freun.
Von allen konnt' ich dir dies Späßchen verzeih'n.

Albert (an die Mutter): Du siehst hier die kleinen Repräsentanten
Der alten vergang'nen schönen Zeit.
Wo die Menschen noch Treu und Redlichkeit fanden
Im minder geschmackvoll'n als ehrbaren Kleid.
So mögen sie immer der Eltern Modelle
An diesem fröhlichen Tage sein.
So jugendlich froh, so kindlich und helle
Stell' bei euch das späteste Alter sich ein.

(Alle wiederholen die zwei letzten Strophen.)

Der Vorhang fällt.

Ich übergehe nochmals eine ganze Reihe von reproduzierten Dokumenten zur Jugendgeschichte Wagners und gebe gleich einen aus Bayreuth datierten faksimilierten Brief wieder, der — an Feustel gerichtet — die Übersendung von Wagners Taufzeugnis begleitete:

Bester Freund!

Hier mein Taufzeugnis, welches — so glaube ich — die gewünschten Dienste tun wird. Sollte es Weitres bedürfen, so schaffe ich alles schnell herbei.

Da haben Sie auch etwas neues, zur gelegentlichen Durchsicht beim Nachmittagsnickchen!

Wie ist Ihnen denn, so kurz vor dem wiederstehenden Polterabende?

Von Herzen der Ihrige

Bayreuth, 23. Okt. 72.

Richard Wagner
Polizei-Aktuarius-Sohn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

An Oberbürgermeister Muncker, darunter von Feustel geschrieben:

Lieber Freund!

Sei so gut und gebe mir dieses Schreiben wieder zurück.

Dein

F.

Briefe von Wagners Mutter sind außerordentlich selten; um so mehr dürfte einer an Wagners Frau Minna geb. Planer interessieren, der in gewisser Weise an die Art von Goethes Mutter („Frau Aja") erinnert, obwohl Cäcilie Avenarius Frau Burrell gegenüber betonte, ihre Mutter sei „keine Frau Rat" gewesen. Auch die Orthographie ist etwas in der Art der Frau Rat Goethe gehalten:

„Meine gute Minna!

Nochmals sage ich Ihnen meinen herzlichsten Dank für Liebe und Aufmerksamkeit, die Sie mir währrent meines Auftenthals in Ihrrer Nähe schenkten. Es ist mein aufrichtiger Wunsch, daß Sie mir bald Gelegenheit geben mögen, in ähnlichem Fall ein gleiches thuen zu können! Mein lieber Hermann, Ottilie und Kinder erwarteten mich auf meinem Zimmer, welches die lieben, guten Kinder sehr schön mit Blumen zu meinem Empfang geschmückt hatten; die Großmutter wahr heiter und glücklich unter ihren Kindern und lieben Enkeln! Noch habe ich mich um keine Mühe bekümmert. Diesen Mittag esse ich mit dem Julius bei ihnen, da werde ich eure Gesundheit trinken; meinem guten alten Richard mütterlichen Gruß und Kuß. Sein Getheuen,[1]) in allem was er unternimmt, macht mich glücklich!

In ein par Tagen reißt Heinrich mit seiner Frau nach Paris ab. Hiermit folgt meine Schuld! Wollte Gott, daß ich noch huntert dazu legen könnte. Mit Julius werde ich Armbandes halber erst noch sprechen. Lebt wohl und behalten ein bischen lieb

die

Mutter J. Geyer

Leipzig, 15. August

Die Butter kostet das Stück 4 gute Groschen, hier ist eine große Theurung."

Das innige Verhältnis Wagners zu seiner Mutter zeigt der folgende Geburtstagsbrief, dessen Jahreszahl im Faksimile etwas undeutlich geworden ist. Koch, der diesen Brief kurz erwähnt, liest die Jahreszahl 1830 und meint, es sei der älteste erhaltene Brief Wagners. Ich glaube 1835 zu

[1]) Soll „Gedeihen" heißen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lesen und halte den Brief auch aus inneren Gründen (Diktion und Schrift sind nicht die eines 17jährigen Knaben) als in die Magdeburger Kapellmeisterzeit gehörig. Daß Wagner vom 3. September 1835 an wieder in Magdeburg war, ist durch seinen Brief an Rosalie bewiesen. Der nachfolgende Brief findet sich nicht in der Sammlung „Familienbriefe", da er wahrscheinlich schon lange vor deren Sammlung in Frau Burrells Besitz kam. Bemerkenswert ist, daß, wie auch das Geyersche Spiel zeigt, die Familie stets den 20. September als Geburtstag von Wagners Mutter feierte, während Frau Burrell urkundlich den 19. September als Geburtstag ermittelt hat.

Magdeburg, d. 20. Sept. 1835.

Meine liebe, liebe Mutter!

Recht von ganzem Herzen und mit aller Innigkeit, die nur mein Gemüth besitzt, gedenke ich heute Deiner, und wenn Dich dieser Brief auch erst morgen trifft, so ist es mir doch angenehmer, meine Gefühle gerade heute an dem Tag zu sammeln, an dem alle die Deinigen mit so viel Rührung Gott danken müssen, der Dich ihn so oft noch zu unsrem Glück erleben lassen wird, als wir alle von ganzer Seele wünschen und hoffen. — Oft, meine Liebe, recht oft mögest Du noch diesen Tag herannahen sehn, und Dich dabei von dem stets erneuten Gefühle beglücken lassen, wie stolz und würdig Du auf jedes neu gewonnene Jahr Deines Lebens zurückblicken kannst. O Mutter, murre nicht, Dir hat der Schöpfer ein schönes Los bestimmt! Bist Du es nicht, die das, was sie der Welt gab, mit der schönsten Liebe und Sorgfalt auch immer gesund, rein, und edel erhielt? Dir ist das herrliche Geschenk des reinsten Bewußtseins in einem Maas wie wenigen beschieden. Gerade wir, die Deine Liebe und Tugend am meisten berührte, müssen dies am tiefsten empfinden, — ja, es ist gewiß, wir lieben und schätzen Dich innig, — und wenn uns alle nur erdenklichen Verhältnisse des Lebens entzweien sollten, in der Liebe zu Dir werden wir wieder einig. O sieh, so wirkst Du immer beglückend fort, und solltest Du uns einst entrissen werden, so wird es immer noch Dein liebes Andenken sein, was die Deinigen für immer unauflöslich verbinden wird.

Es ist heute Sonntag und ein schöner sonnenheller Tag; wir, die wir hier eine kleine einige Colonie bilden,[1]) wollen recht froh und heiter

[1]) Seine Schwester Clara Wolfram und deren Mann, die kurz vorher in Magdeburg eingetroffen waren (vgl. den zitierten Brief an Rosalie).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesen Tag begehen, er soll uns ein lieber Festtag sein. Bewahre uns Deine Treue und Liebe, u. wir wollen Dir wie einem Heiland danken u. unsere besten Gefühle opfern!

Ein inniges herzliches Lebewohl von

Deinem

Richard

Adresse:

Ihr. Wolgeboren

Madame

Johanna Geyer

pr Adr. Frl Rosalie Wagner

im Theater

zu Leipzig

Reichels-Garten

Von den Dokumenten aus späterer Zeit ist ein bisher ungedruckter Brief an den Maler Kietz, der Wagner mehrfach porträtiert hat und ihm in seiner ersten Pariser Zeit nahestand, von besonderem Werte. Ich gebe ihn hier nach dem Faksimile:

Liebster Kietz,

Da ist mein Bruder Albert mit seiner Tochter Johanna, die sich jetzt in Paris für den höheren Gesang ausbilden lassen will. Hast Du mir verziehen, dass ich Dich — wie Du zuletzt mir schriebst — um Deine höhere Künstlerlaufbahn gebracht habe, — ferner hast Du mir verziehen, daß ich Dir selbst jetzt noch kein Geld schicke, u. zwar aus dem Grunde, weil ich selbst nur mit äußerster Mühe und Not mich dem Gerede einer Stadt wie Dresden gegenüber mit halbwegem Anstand aufrecht erhalten werden kann — eine Wahrheit, die Dir kaum glaublich erscheinen wird u. die Du mir nur glauben kannst, wenn Du meiner einfachen Versicherung derselben glaubst, wenn Du glaubst, daß ich nicht lüge, indem ich Dir sage, daß ich oft mich glücklich priese, wenn ich wüßte, wie ich ohne Aufsehen zu erregen, mir zwanzig Thaler verschaffen könnte — — —, wenn Du also alles dies mir verzeihen kannst, so bitte ich Dich, dann und wann meinem Bruder und seiner Tochter freundlich Gesellschaft zu leisten.

Von meinem Bruder kannst Du vieles u. manches über mich erfahren; meine drückenden, schwer auf mir lastenden Sorgen habe ich in ihrer größeren Ausdehnung aber auch ihm zu verbergen gesucht. — Bin ich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einmal erlöst, so sollst auch Du alles erfahren, u. wahrscheinlich wirst Du auch dann entschuldigen müssen. —

Bendemann[1]), Hübner[2]) und Rietschel[3]) waren letzthin entzückt über Deine Charge.

Minna läßt schönstens grüßen!

Lebe wohl und glaube, es ist nicht alles Gold, was glänzt!

Dein Richard Wagner.

Dresden, 1. Februar 1846

Adresse: Herrn E. B. Kietz
30 Rue des petits Augustins,
Faubourg St. Germain
Paris.

Am meisten dürften jedoch die Mitteilungen interessieren, die Frau Burrell aus der bisher geheimgehaltenen großen Autobiographie Wagners[4]) macht. Sie sagt darüber folgendes:

„Ein unbeschnittener und ungebundener Abzug, direkt vom Drucker stammend, ist in meinem Besitz. Er hat ein merkwürdiges Titelblatt, weder der Name des Autors noch der des Druckers steht darauf. Der Name ‚Richard Wagner' erscheint am Ende der Vorrede gedruckt und am Schluß jedes Bandes steht: ‚Basel. Druck von G. A. Bonfantini.' Drei Bände wurden gedruckt: der erste, 1813—1842, enthält 339 Seiten, der zweite, 1842—50, enthält 358 Seiten, der dritte, 1850—61, enthält 318 Seiten. Diese drei Bände haben wahrscheinlich den Anlaß zu der Legende gegeben, es seien nur drei Exemplare gedruckt worden, eines für Wagner, eines für Liszt und eines für den König von Bayern. In dem hier faksimilierten Briefe erwähnt Wagner 15 Exemplare, in zwei anderen Briefen 18 Exemplare. Der Drucker hatte seinen Namen auf das Titelblatt gesetzt, doch in einem Briefe vom 21. November 1870 wünscht Wagner ihn vom Titelblatt entfernt und an das Ende des Bandes gesetzt zu sehen."

Der faksimilierte, nicht eben im besten Französisch abgefaßte Brief Wagners lautet:

Monsieur,

Voici les épreuves corrigées de retour.

Vous pouvez très-aisément employer un compositeur[5]) allemand pour

[1]) Eduard B. (1811—89), seit 1838 Professor an der Dresdner Akademie.

[2]) Julius H. (1806—82), Maler, seit 1839 gleichfalls Professor in Dresden.

[3]) Ernst R. (1804—61), der berühmte Dresdner Bildhauer.

[4]) Nachträgliche Anmerkung: Ich erfahre nach Vollendung dieses Aufsatzes von wohlinformierter Seite, daß die Publikation der Autobiographie unmittelbar bevorsteht.

[5]) Bedeutet hier natürlich „Setzer", nicht etwa „Komponist"!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

votre travail. Dans la consention conclue entre nous tout dépend de la rigueur avec laquelle vous savez surveiller ce qu'aucune épreuve, et moins encore aucun exemplaire tiré se glisse entre le public, puisque je dépense les frais de l'imprimation de 15 exemplaires de cette autobiographie dans le seul but, d'éviter la perte possible du seul manuscrit, et de les remettre entre les mains d'amis fidèles et consciencieux qui les doivent garder pour un avenir lointain. Je pourrais gagner assez d'argent au lieu d'en dépenser pour cette imprimation, si je voulais vendre ce manuscrit à un editeur pour le publier. Ainsi, la première base de notre convention est la plus grande discrétion de votre part. Vous devez savoir, si vous pouvez confier le travail à un compositeur comprenant parfaitement l'allemand, puisque le point essentiel est seulement de veiller sur ce que ni le manuscrit, ni une page de l'imprimé soit dérobé, ce qui serait empêché si vous anéantissez scrupuleusement toute épreuve corrigée, et si vous tenez consciencieusement à ne pas tirer que les 15 exemplaires convenus qui immediatement après le tirage doivent être remis à moi. Vous savez que des premières quatre feuilles je n'ai encore rien qu'un seul exemplaire. D'Ailleurs ils me manquent du manuscript envoyé les pages 65 à 96. Veuillez voir si elles ne se trouvent pas chez Mr. Nietzsche.[1]) — Dans le manuscrit que je vous envois aujourd'hui (page 149 à 200) il se trouve un passage que je voudrais voir composé par des types plus petits que le texte ordinaire, ou — mieux encore par ce que nous appelons „Cursiv" — toujours plus petits que dans le texte. Ce passage (de la page 167—173) est annoté par du crayon rouge. — Vous employez le même genre de types pour une note au dessous de texte que j'ai entreduit dans l'épreuve d'aujourd'hui.

Je me recommende encore sérieusement et avec pleine confiance à vos dispositions, et je suis avec la plus grande considération

Votre devoué

Richard Wagner

Lucerne
8 juillet 1870

Frau Burrell fährt fort:

„Nach innerem Beweis ist das Manuskript der drei Bände im Augenblick von Wagners tiefstem moralischen Fall [deepest moral fall] entstanden und wurde gedruckt während der Vorbereitung seines höchsten weltlichen Triumphes. Auf Seite 54, Zeile 26 des ersten Bandes ist das Jahr 1865 als Zeit der Niederschrift angegeben; eine Fußnote auf Seite 81 des dritten Bandes

[1]) Nietzsche, damals mit Wagner sehr befreundet, überwachte den Druck, da er in Basel lebte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

beweist, daß er im Jahre 1869 geschrieben wurde; wenn diese Angaben als wahr angenommen werden können, so legen sie die Zeit fest, zu der das Manuskript der drei Bände verfertigt wurde, nämlich während der fünf Jahre, die seiner am 25. August 1870 geschlossenen zweiten Ehe vorangingen. Der Druck begann etwas vor dem 17. Juni 1870, die letzten Blätter wurden am 29. Juni 1874 gesandt. Noch vom 4. April 1875 existiert ein Brief Wagners an den Drucker über Zahlung von 180 Francs, und am selben Tag schrieb er an Friedrich Feustel: ‚Teuerster Freund! Da habe ich noch eine alte Schuld von 180 Francs an die beiliegende Adresse nach Basel, für den Schluß des heimlich (Bonfantini ist eifriger Freimaurer) gedruckten 3ten Bandes ‚Mein Leben' zu zahlen. Haben Sie wohl die Güte, dies besorgen zu lassen? —'"

„Da ich" — schreibt Frau Burrell weiter — „24 seiner Briefe an den Freimaurer Bonfantini besitze,[1]) so kann ich nicht leugnen, daß Wagner die Erlaubnis gab, seinen Namen unter die Vorrede zu setzen, und sich in gewissem Maße auch mit der Drucklegung befaßte; würde indessen das Buch bei der Nachwelt als authentisch gelten, so wird Wagners Andenken befleckt werden, und ein dunkler Schatten fällt auf seine unsterblichen Werke, und niemand mit einem Körnchen moralischen Gefühls wird imstande sein, ungetrübte Freude an ihnen zu haben. Um vom Schicksal anderer großer Männer aus zu urteilen, so wird man mehr an ihn in Verbindung mit diesem unerwähnbaren [unmentionable] Buch denken als in Verbindung mit seinen göttlichen Inspirationen. Ich bitte deshalb inständig den kritischen Leser, die kräftige Kürze der autobiographischen Skizze zu vergleichen mit der planlosen Weitschweifigkeit [diffuse rambling] seiner angeblichen Biographie. Es ist nicht denkbar, daß Wagners Geist sich so vollständig verschlechtert hat zwischen seinem 29. und 55. Jahr. Allerdings waren alle seine gewaltigen Dramen schon geschaffen, doch er hätte uns noch ein weiteres hinterlassen, wenn er seine Zeit nicht an dieses Buch verschwendet hätte; während es gedruckt wurde, war er jeden Morgen mit der Instrumentation des ‚Ring des Nibelungen' beschäftigt, was beweist, daß sein Geist noch arbeitsfähig war; eben in einem so beschäftigten Zustand konnte er nicht solch ein undeutsches Geschwätz [un-German stuff] wörtlich diktiert haben; dafür bürgt sein sonstiger Stil.

„Nach Angabe der Vorrede, von der ich ein Faksimile gebe, auf Bitten einer anderen Person diktiert, ist das Buch ersichtlich nicht aus

[1]) Ein Brief vom 20. Juli 1871 („Geehrtester Herr! Hier schicke ich zuvörderst den nächsten Bogen des Manuskripts, welcher den Schluß des zweiten Bandes enthält") ist bei Oesterlein (Katalog einer Wagnerbibliothek III, No. 5635) verzeichnet. Es existieren also 25 Briefe an Bonfantini. Oesterleins Angabe (III, S. 43), der dritte Band sei bei Burger in Bayreuth gedruckt, ist nach Frau Burrell also unrichtig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eigenem Antrieb entstanden. Nach einer Fußnote auf Seite 181 des dritten Bandes wurde diese Seite ‚diktiert' im Jahre 1868 und nach einer anderen Fußnote auf einer früheren Seite (81 desselben Bandes) wurde diese Seite ‚niedergeschrieben' im Jahre 1869, und das gibt dem Buch den Anschein, zusammengestückelt zu sein. Solcher — obwohl gültiger — Beweis ist nicht nötig; dem wohlinformierten unparteiischen Urteil muß das Buch unbedingt den Eindruck machen, als sei es nach Unterhaltungen aufgeschrieben: man hat sich der genauen Worte nicht erinnert, und der Schreiber verleiht der Sprache unbewußt ein anderes Gepräge; sie ist nicht das Deutsch eines Deutschen. Zahlreiche Folgerungen sind ersichtlich eingeflüstert [suggested], sie werden eingeleitet durch die Phrase: ‚es ist mir seitdem klar geworden, daß'; dies verursacht dem ehrlichen Leser bittere Pein, denn es wird daraus die Befleckung [blasting] eines Charakters folgen. Die unverkennbare Absicht dieses Buches ist, das Ansehen jedes zu ruinieren, der mit Wagner in Verbindung stand [to ruin the reputation of everyone connected with Wagner], aber sein Zweck wird nicht erreicht, und es wird niemanden beeinflussen, der glauben wird, daß die leicht bewiesenen Ungenauigkeiten Legion sind, und dessen Instinkt fein genug ist, die weniger handgreifliche, aber weit verderblichere Verdrehung zu entdecken [to detect the less tangible but far more poisonous misrepresentation].

„Ich bleibe dabei, daß Wagner unter Zwang [pressure] in die Zusammenstellung des Buches einwilligte, daß er der Versuchung nachgab, zu erlauben, daß jeder andere Charakter befleckt [blackened] werde, um damit seine eigenen großen Vergehen weißzuwaschen gegenüber den — wirklichen oder erfundenen — Schlechtigkeiten der anderen. Er litt selbst darunter im Augenblick; seine Briefe an den Drucker beweisen, was für eine Qual das für ihn war während der Jahre, in denen sein Lebenswerk in Bayreuth dem Gipfelpunkt sich näherte. Der Dichter, der die reinen und leidenschaftlichen Dichtungen schrieb, deren Heldinnen Senta und Elsa sind, würde niemals einen so geschmacklosen und prosaischen [flat and prosaic] Plan gefaßt haben, sich an jedem zu rächen, der ihn jemals geärgert oder bekämpft hatte, ja, noch schlimmer, an vielen seiner Wohltäter und Freunde. Ich wende mich nur an jene, die die wunderbare Schönheit seiner romantischen Dichtungen zu würdigen verstehen, sowie seine Prosawerke studiert haben, und frage sie, ob dies elende Buch [this miserable book] seinem redlichen Geist entspricht, und ob es in seinem natürlichen Stil gehalten ist? Ich glaube, man wird mir antworten: Richard Wagner ist nicht verantwortlich für das Buch."

So weit Mrs. Burrel.

Die Vorrede des Buches lautet nach ihrem Faksimile:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Die in diesen Bänden enthaltenen Aufzeichnungen sind im Laufe verschiedener Jahre von meiner Freundin und Gattin, welche mein Leben von mir sich erzählt wünschte, nach meinem Diktat unmittelbar niedergeschrieben worden. Uns beiden entstand der Wunsch, diese Mitteilungen über mein Leben unserer Familie sowie bewährten treuen Freunden zu erhalten, und wir beschlossen deshalb, um die einzige Handschrift vor dem Untergange zu bewahren, sie auf unsere Kosten in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen zu lassen. Da der Wert der hiermit gesammelten Autobiographie in der schmucklosen Wahrhaftigkeit beruht, welche unter den bezeichneten Umständen meinen Mitteilungen einzig einen Sinn geben konnte, deshalb auch meine Angaben mit Namen und Zahlen bezeichnet sein mußten, so könnte von einer Veröffentlichung derselben, falls bei unseren Nachkommen hierfür noch Teilnahme bestehen dürfte, erst einige Zeit nach meinem Tode die Rede sein; und hierüber gedenke ich testamentarische Bestimmungen für meine Erben zu hinterlassen. Wenn wir dagegen schon jetzt einzelnen zuverlässigen Freunden den Einblick in diese Aufzeichnungen nicht vorenthalten, so geschieht dies in der Voraussetzung einer reinen Teilnahme für den Gegenstand derselben, welche namentlich auch ihnen es frevelhaft erscheinen lassen würde, irgend welche weiteren Mitteilungen aus ihnen an solche gelangen zu lassen, bei welchen jene Voraussetzung nicht gestattet sein dürfte.

Richard Wagner."

Wie sich diese Vorrede Wagners mit den schweren Anschuldigungen der Frau Burrell verträgt, wird die Zukunft lehren, die ja eine hoffentlich ungekürzte und unveränderte Publikation der Autobiographie bringen wird. Die Wahrheit muß an den Tag kommen, gleichgültig, wer ihr Opfer wird. Daß aber eine so glühende Verehrerin des Wagnerschen Schaffens und eine so orientierte Kennerin des Wagnerschen Lebens derartige Vorwürfe in einem Monumentalwerk erhoben hat, muß doch nachdenkliche Menschen einstweilen mißtrauisch machen.[1])

[1]) Zu bedenken bleibt allerdings, ob die englische Verfasserin Wagners Deutsch so genau beherrschte, daß sie nicht Anschauungen hineininterpretiert hat, die den Sinn des Textes entstellen. Jedenfalls wird die Beantwortung auch dieser heiklen Frage so lange offen bleiben, bis die Autobiographie veröffentlicht ist, was schon im Interesse der Richtigstellung dieser Angelegenheit lebhaft zu wünschen wäre.
Anmerkung der Redaktion

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR REFORM DER MUSIKKRITIK

von A. Eccarius-Sieber-Düsseldorf

Die Überproduktion an musikalischen Darbietungen, die unser gesamtes öffentliches Musikleben so nachteilig beeinflußt, leistete auch der immer mehr zutage tretenden Verflachung der musikalischen Berichterstattung nur zu sehr Vorschub. Die Musikkritik bildet längst eine stehende, oft sehr ausgedehnte Rubrik in den Spalten der Blätter. Jede, auch die unscheinbarste Zeitung beteiligt sich heute an der „beruflichen" Aburteilung der Künstler, an der Einschätzung aufgeführter Kunstwerke und vertritt dadurch die oft recht wichtigen Interessen der Weiterentwickelung einer Kunst, die einmal berufen sein dürfte, der Menschheit das religiöse Empfinden zu ersetzen und bei einer ethischen Erziehung des Volkes eine bedeutsame Rolle zu übernehmen.

Um so weniger dürfen die lauten Klagen über die unwürdige, unberufene Handhabung der musikalischen Kritik überhört werden, die durch zahlreiche Presseprozesse und Zeitungsfehden an Gewicht gewinnen und auf unhaltbare Zustände hinweisen, die sich eben bei der überhasteten Entfaltung des öffentlichen Musiklebens in der handwerksmäßigen Ausübung des Kritikerberufes herausbildeten.

Man scheint sich in den betreffenden Kreisen der eigentlichen, höheren Aufgabe der Kunstberichterstattung und ihrer volkserzieherischen Bedeutung gar nicht mehr bewußt zu sein.

Nur so ist es zu erklären, daß die sachliche Belehrung des Lesers über aufgeführte Werke, die Charakterisierung der Eigenart, der Interpretation des Vortragenden (oder Dirigenten) durch die Presse immer mehr einer oft nur zu oberflächlichen Beurteilung der Leistungen der Vertreter unserer toten und lebenden Tondichter wich, die beinahe ebenso oft die gänzliche Unfähigkeit des Schreibenden zu einer vernünftigen, fachkundigen Einschätzung des Gehörten verrät.

Wohl darf man nicht vergessen, daß sich über Kunstauffassung und Bewertung von Vorführenden überhaupt schwer streiten läßt. Die subjektive Stellungnahme des Kritikers zu Werk und Konzertgeber, von rein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

persönlichem Empfinden diktiert, ist ja eigentlich der Lebensnerv einer jeden, in Wort und Schrift festgelegten Beurteilung. Aber die Gesetze der Kunst und der ästhetisch gebildete Kunstgeschmack geben als konkrete Begriffe doch immerhin einen bestimmten Maßstab für die Einschätzung des im Theater oder im Konzert Gebotenen ab. Jedenfalls bringen die täglich in die Erscheinung tretenden Widersprüche in der Aburteilung derselben Leistungen, derselben Künstler seitens verschiedener Berichterstatter naturgemäß die ganze Zeitungskritik in üblen Ruf. Wenn man hier liest, ein Herr X. hätte eine mangelhafte Stimmbildung, während ein anderes Blatt demselben Herrn X. nachrühmt, daß er durch die vorzügliche Schulung seines Organes überraschte, so hat einer der beiden Richter zweifellos Unrecht.

Daß es so, wie in letzter Zeit, wo ernste Zerwürfnisse zwischen berühmten Künstlern und Referenten von Ansehen nicht mehr zu den Seltenheiten gehören, nicht weiter gehen kann, leuchtet jedermann ein.

Es dürfte also kein müßiges Unternehmen sein, einmal auf die eigentlichen Ursachen des Verfalles der Kunstberichterstattung hinzuweisen und durch Aufklärungen über sie den Weg zur Reform der Kritik zu zeigen.

Zunächst gilt es festzustellen, wer das Richterschwert über die Kunst und ihre Priester schwingt. Da treffen wir selbst an großen Tageszeitungen noch „Referenten", die tagsüber über Politik, Handel, Lokales schreiben, abends aber in die Oper, in den Konzertsaal eilen und dort den Stoff für ihre Kritiken sammeln. Es kann nicht geleugnet werden, daß sich auch Laien mit gesundem Urteil allmählich eine bemerkenswerte Routine in der Beurteilung des Gehörten aneignen, daß sie bei einigem Geschmack und journalistischer Erfahrung gut lesbare Referate liefern können. Aber gerade dann, wenn ihre Tätigkeit an Wert gewinnt, nämlich, sobald es sich um die Äußerung über neue Erscheinungen der Literatur handelt, oder wenn es darauf ankommt, ein junges schaffendes oder nachschaffendes Talent zu erkennen, versagen diese Herren naturgemäß fast ausnahmslos. Entweder sie beten das Urteil der Fachleute nach, oder sie benutzen die Gelegenheit, um mit ihrem Sarkasmus, ihrer schneidigen Feder bei der maßlosen Verurteilung der noch Unbekannten, also Wehrlosen, zu prunken, die mit Bangen auf die Anerkennung ihres oft ehrlichsten Ringens seitens der allmächtigen Presse und in der Öffentlichkeit harren.

Zur Einschätzung von Kunstleistungen gehört eben zunächst und unter allen Umständen Sinn, Verständnis für die Kunst und eine umfassende musikalische Bildung. Ja, noch mehr: Begeisterungsfähigkeit und tieferes Interesse am Gegenstande der Vorführung. Wer sich nicht in die schöpferische Arbeit des Künstlers hineindenken, seinem Ideengange folgen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kann, der wird schwerlich künstlerische Eigenart erkennen, ihre Berechtigung traditionellen Auffassungen und Anschauungen gegenüber richtig beurteilen. So erklärt es sich infolge der Ausübung der Kritik durch Laien, daß gerade diejenigen jungen Talente die herbste Zurückweisung erfahren, die sich als Eigene mit dem bereits Anerkannten berühmter Kollegen in Widerspruch setzen. Das Neue, Persönliche wird nicht verstanden oder — als unbequem — einfach abgelehnt. Nichts beleuchtet die Wertlosigkeit der Tageskritik im allgemeinen schärfer, als die Tatsache, daß viele große Talente sich trotz der (anfänglichen) Anfeindung seitens der urteilsunfähigen Presse durchsetzten. Aber wieviel Not und Bitterkeit vorher lähmend auf die weitere Entwickelung gar vieler solcher „Verkannter" einwirkten, davon weiß nur die Kunstgeschichte zu erzählen.

Schon aus diesem Grunde ist eine musikalische Ausbildung, die nicht nur in der Erlernung eines Instrumentes besteht, von allen Journalisten zu fordern, die zum Kunstrichteramte zugelassen werden wollen. Es ist recht bezeichnend für unsere Zeit, daß man wohl vom Volksschullehrer, vom Gelehrten, der das höhere Schulamt versieht, einen umfassenden Befähigungsnachweis fordert, dagegen die Belehrung des Volkes über Kunst und Künstler aber für vogelfrei erklärt und oft genug Elementen überläßt, die erst Kritiker wurden, nachdem sie auf anderen Gebieten der Erwerbstätigkeit Schiffbruch erlitten.

Nun finden wir neuerdings in einer ganzen Reihe von Tagesblättern fachmännisch gebildete Musiker als Referenten. Aber auch unter ihnen begegnen wir Leuten, die ihrer Aufgabe nicht genügend gewachsen sind, ja, die zuweilen weniger leisten, als routinierte Laien. Daran ist wiederum die mangelnde allgemeine Bildung der Tonkünstler, ist die einseitige Ausbildung der Zöglinge unserer Konservatorien schuld. Denn treten sie als Referenten in den Dienst der Presse, so verlangt man von ihnen neben ihrer ausgesprochenen Begabung und Fertigkeit als Musiker auch schriftstellerische Fähigkeiten und einen weiten Blick für die Interessen der verschiedenen Zweige und Stilmöglichkeiten der tonalen Aussprache.

Dann kommen aber noch andere Umstände hinzu, um selbst Musikschriftsteller, die in Fachblättern ganz vorzüglich schreiben, lahmzulegen, sobald sie in den Dienst einer täglich erscheinenden Zeitung treten. So zunächst einmal der immer mehr überhandnehmende Unfug der Nachtkritik. Nur Geringschätzung der literarischen, der geistigen Tätigkeit seitens übelberatener Verleger kann einem gewissenhaften, gebildeten, seinen Beruf ernst auffassenden Schriftsteller zumuten, abends nach einer oft über vier Stunden währenden Aufführung sachlich, gewissenhaft und fesselnd über Dinge der Kunst zu schreiben, mit heißem Kopfe und abgespannt vom aufmerksamen Zuhören in vielleicht weniger als einer Stunde

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Eindrücke festzulegen, welche die soeben beendigte Konzert- oder Theatervorführung in ihm auslöste. Das Verlangen erscheint um so unerklärlicher, wenn man dazu in Betracht zieht, daß die Musikreferenten (mit sehr wenigen Ausnahmen) sehr schlecht honoriert werden. Sie arbeiten oft um einen Lohn, den jeder bessere Bureauangestellte mit Entrüstung zurückweisen würde, müssen sich also tagsüber durch Musikunterricht oder dergleichen den nötigen Lebensunterhalt verdienen — ganz abgesehen von zeitraubenden Redaktionsbesuchen, die sie empfangen müssen, ganz abgesehen von der unvermeidlichen Lektüre der Fachzeitschriften, dem Vorstudium von Werken, über die sie voraussichtlich berichten müssen usw.

Zu diesen mißlichen Verhältnissen und Zuständen im Zeitungsbetriebe aber kommt als bedenklichste Erscheinung die immer mehr um sich greifende Bevormundung des Referenten durch Verlag und Redaktion seines Blattes. Wie wenige Blätter bringen ihrem Kunstreferenten so viel Vertrauen entgegen, daß sie ihm eine unbedingte, offene (natürlich im Rahmen journalistischer Anständigkeit gehaltene) Äußerung seiner künstlerischen Ansicht zugestehen. Da spielen unkünstlerische Gründe oft eine traurige Rolle, um das Urteil zu beeinflussen. Sei es, daß der Referent auf die geschäftlichen Vorteile des Verlegers Rücksicht nehmen soll; sei es, daß Künstler, die sich eines besonderen Einflusses in der tonangebenden Gesellschaft rühmen, geschont werden müssen; sei es, daß man aus Rücksicht auf dessen Rivalen, auf Dirigenten usw. den zu Beurteilenden kühler oder begeisterter einschätzen soll. Obendrein aber degradiert man das Fachurteil, indem man es auch für minderwertige Veranstaltungen anruft. Wohl läßt sich dagegen sagen, ein gewissenhafter, ehrlicher Berichterstatter würde unlautere, unwürdige Zumutungen entschieden von sich weisen. Hieße das aber nicht in 99 von 100 Fällen eine vielleicht schwer errungene, allein schon aus pekuniären Gründen ungern entbehrte Stellung aufgeben — um sie und mit ihr die Förderung der Kunst vielleicht in weniger gewissenhafte, also unwürdigere Hände zu geben?

Dann haben gerade die Fachkritiker, eben weil ihr Urteil beim Publikum etwas gilt, mit zahllosen Anfeindungen und Verdächtigungen zu kämpfen, sind die Fachmusiker unter den Referenten selbst bei größter Objektivität des Urteils Angriffen immer am ersten ausgesetzt und geben sie infolge der trüben Erfahrungen in den allermeisten Fällen ihren Kritikerposten bald wieder auf, um ihn — Dilettanten zu überlassen. Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, erscheint die eingreifende Reform der Tageskritik als eine zwingende Notwendigkeit, wenn man vermeiden will, daß sich die Kluft zwischen Ausübenden und Hörern noch mehr erweitere, wenn man darauf hinarbeiten will, daß die unerhörte Urteils-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

losigkeit des Publikums Kunstdingen gegenüber, mitheraufbeschworen durch die wildwuchernde Kritik, endlich bekämpft werde.

Das nächstliegende Mittel einer umfassenden Reform wäre natürlich die zielbewußte, umfassende musikalische und literarische Ausbildung der Kritiker an den Konservatorien und Universitäten. Besondere Lehrstühle müssten für sie an diesen errichtet werden. Die Forderung des Nachweises bestimmter Studien und einer staatlichen Prüfung für die jungen Künstler, die sich dem verantwortungsvollen Kritikerberufe zu widmen gedenken, würde dem ganzen Stande ein erhöhtes Ansehen verleihen und für die Musikentwickelung von unberechenbarem Segen sein. Die Gewerbefreiheit hat gewiß ihre volle Berechtigung — aber, wie wir sehen, auch viele Schattenseiten. Diese zu beseitigen, wäre nun vor allem Ehrenpflicht der Verleger aller anständig geleiteten, das heißt gut redigierten Zeitungen. Sie sollten nur Fachleute mit dem Musikreferate betrauen und ihnen unbeschränkte Freiheit des Urteils zubilligen.

Unter diesen Voraussetzungen könnte dann auch die Form der Berichterstattung mit den Zeitforderungen in besseren Kontakt gebracht werden. Auf belehrende Aufsätze über die Kunstproduktion und Reproduktion, über literarisch wertvolle Erscheinungen, Vortragslehre, Ästhetik usw. müßte mehr Gewicht gelegt werden, als bisher. Vor der Aufführung neuer, noch unbekannter Werke in Theater und Konzert könnten „Vorbesprechungen“ veröffentlicht werden, die sich mit dem Inhalt, der Art, dem Charakter dieser Novitäten beschäftigen, auf die Grundidee, die in ihnen behandelt wird, aufmerksam machen. Das würde den Werken mehr nützen, als die glänzendste, aber leichtfertig abgefaßte Kritik am Tage nach der Première!

Unbedingt muß dann auf die eilfertige Nachtkritik zugunsten stilistisch abgerundeter, gewissenhaft nachgeprüfter Urteile verzichtet werden. Es läßt sich gewiß verstehen, wenn politische Ereignisse, Vorkommnisse des Alltags umgehend in der Presse erörtert werden. Aber Werke der Kunst und Künstler, die ihrer Zeit dienen, Bleibendes schaffen, müssen unter allen Umständen ernst genommen, dürfen nicht durch übereilte Beurteilung schwer geschädigt werden. So dürfte es nicht einmal befremden, wenn ein Schriftsteller unter Umständen erst eine spätere Stunde der Inspiration abwartet, bevor er sein allmählich in reifer Gedankenarbeit gestaltetes Referat veröffentlicht, seine Meinung über das Produkt vielleicht jahrelangen tondichterischen Ringens für alle Zeiten festlegt. Die Schnellfertigkeit, eine Krankheitserscheinung unseres Jahrhunderts, hat auf diesem Gebiete noch nie Gutes gestiftet.

In den Referaten aber gebührt erst dem Objekt, dann dem Ausführenden das Wort. Und bei der Beurteilung der letzteren steht wiederum

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vor allen Dingen die Ausführung des Werkes über den individuellen Eigenschaften des Interpreten. Kann ein Künstler mit weniger glänzenden Mitteln des Ausdruckes nicht unter Umständen tiefer in die Ideenwelt des von ihm vertretenen Tondichters eindringen, als ein berühmterer Virtuose, der nur zu sehr geneigt ist, seine Persönlichkeit dem Publikum in möglichst vorteilhafte Beleuchtung zu stellen, die Lösung der ihm anvertrauten Aufgabe nur als Mittel zum Zwecke, zur Erreichung persönlichen Triumphes, zu betrachten?

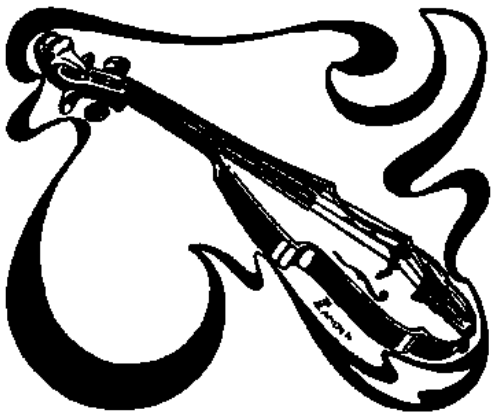
Ein Unfug ist es ferner, über Veranstaltungen, die der Kunstentwickelung nichts nützen, die lediglich aus persönlicher Eitelkeit des Unternehmers veranlaßt worden sind und die schon durch die Stillosigkeit der Vortragsfolge eine höhere Bewertung ausschließen sollten, eingehend zu berichten. Wöchentliche Sammelberichte mit Erwähnung nur des Wichtigsten aus den Konzerten würden zudem auch der immer mehr um sich greifenden Überproduktion an Konzerten in den Großstädten bald Einhalt tun, denn viele Konzerte werden nur der Kritik wegen arrangiert, und die allzu große Gefälligkeit der Referenten züchtet eine quantitative Belastung des öffentlichen Musiklebens mit minderwertigen Darbietungen, die nur den wertvolleren, ernsteren Bestrebungen Berufener den Boden entziehen. Sind nicht erwiesenermaßen die Kammermusiken überall viel schlechter besucht, als die Solistenkonzerte? Auch die Unsitte der Wohltätigkeitsveranstaltungen wäre zu bekämpfen, wenn sich die fachmännische Kritik ihnen gegenüber zurückhaltender benehmen würde. Es ist eine oft zu beobachtende Erscheinung, daß Künstler, die in „Wohltätigkeitskonzerten" — des guten Zweckes wegen — ein Wort der Anerkennung erzwungen haben, nachher den Kritiker verdächtigen, wenn er bei ernsteren, rein künstlerisch zu beurteilenden Anlässen einen strengeren Maßstab an ihr Können, an ihre Leistungen anlegt.

Jede Kritik muß zunächst abwägen, ob das zu beurteilende Werk für die Kunstentwickelung und Kunstpflege einigen Wert besitzt. Sie muß dann die Eigenart des Schaffenden erklären, damit man ihn versteht und von einem gerechten Standpunkte aus beurteilt; sie muß auf jeden Fall den Künstler, die Künstlerarbeit mit Achtung behandeln und durch ihre etwaigen Einwendungen belehrend, nicht schmähend wirken. Gerade unsere Zeit bringt so mancherlei hervor, das außerordentlich schwer verständlich ist, — nicht zuletzt infolge der Unbelehrtheit des Publikums. Deshalb sollte die Kritik eher danach forschen, was an einem Werke schätzenswert, vielleicht als Baustein an der Weiterentwickelung der Kunst brauchbar erscheint, anstatt nur das Mangelhafte oder unfertig Erscheinende kurzerhand abzuurteilen. Auch aus diesem Grunde wären die schon erwähnten Vorberichte über bevorstehende Erstaufführungen (abgefaßt auf Grund ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gehenden Studiums des Notenmateriales) wertvoller, als übereilte Kritiken. Gern dürfte der Leser darauf verzichten, schon am Morgen nach der Première zu erfahren, was er über das Gehörte nachbeten darf, wenn er in sachgemäßer Weise durch sein Blatt unterrichtet, aufgeklärt wird, selbst dann, wenn die Belehrung, das Referat erst ein paar Tage später oder nach der ersten Wiederholung der Aufführung erscheinen sollte. Nur gewinnen würden die Ausführenden, die Theater, die Konzertinstitute auf diese Weise. Und endlich sollte die Presse auch etwas diplomatischer vorgehen: durch maßvolle Beurteilung ernster Darbietungen an ersten Kunstinstituten der Flucht des Publikums in minderwertige Vergnügungsstätten entgegenarbeiten, anstatt sie zu begünstigen, indem man täglich schreibt, wie wenig glänzend die letzte Opernvorstellung, das letzte Kammerkonzert von X. Y. gewesen sei. Auch in solchen Fällen dürfte nur der mit Kunst und Künstler vertraute, die lokalen Verhältnisse klar überschauende und die Grenzen des mit den vorhandenen Mitteln Erreichbaren genau kennende Fachmann das Richtige treffen.

So erscheint die Reform der Musikkritik als eine besonders dringende Zeitforderung, der sich vor allen Dingen auch die Verleger nicht entziehen sollten. Sie haben es zunächst in der Hand, die lange genährten Mißstände zu beseitigen: durch die Anstellung geeigneter Fachleute. Es ist dies kein unbilliges Verlangen angesichts der Tatsache, daß jede bessere Zeitung heute selbst für Sport und andere, ferner liegende Gebiete der Publizistik fachmännisch gebildete Leute im Solde hat. Der Mehraufwand an Kosten für die Bestellung eines anständig honorierten, daher unabhängigen Kunstkritikers würde sich schnell und hoch verzinsen.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften (II.)

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig), Oktober-Dezember 1909. — Oktoberheft: „L'orchestre des Concerts de chambre au XVIIe siècle" (Das Orchester für Kammermusik im 17. Jahrhundert) von Henri Quittard. — „Corder on composition". Über das Werk des englischen Musikers Corder: „Modern musical composition". — „Karl Storcks Mozart" von Ludwig Schiedermair. Ungünstige Besprechung. — „Georg Philipp Telemann" von Arnold Schering. Besprechung der von Max Schneider in den „Denkmälern" herausgebenen Telemannschen Werke „Der Tag des Gerichts" und „Ino". — Novemberheft: „Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden" von Egon Wellesz. — „The Musical League of Great Britain and Ireland" von W. G. McNaught. — „An Old and a New Festival" von Herbert Thompson. Über die Musikfeste in Birmingham und Newcastle. — „Zur Neugestaltung der Kammermusikprogramme" von Alfred Heuß. Der Verfasser wünscht, daß ältere Kammermusikwerke öfter aufgeführt werden, und daß das Cembalo Eingang in die Konzertsäle finde. — Dezemberheft: „La collection des instruments néerlandais au Musée du Conservatoire de Bruxelles" (Die Sammlung niederländischer Instrumente im Museum des Konservatoriums in Brüssel) von Ernest Closson. — „Über einige Stellen der ‚Coriolan'-ouvertüre nach Beethovens Manuskript" von Hugo Grüters. Nachweis mehrerer in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe stehender Fehler. — „Organ-Playing in England" (Orgelspiel in England). — „Charles Bordes (1863—1909)" von Jules Ecorcheville. Kurzer Nachruf.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 1909, No. 40—52. — No. 40: In dem Aufsatz „Zum Kapitel ‚Musikalische Reinkultur'" begründet Max Steinitzer die Forderung: „Zyklische Anlage auch der Winterprogramme mit planmäßiger Vorführung der Hauptwerke aller ersten Größen und parteilose Beurteilung ihrer Werke durch die Presse". — „C-dur als Lichttonart" von Meinck. — In dem Aufsatz „Den Konzertgebern zu Nutz und Frommen" stellt Moritz Diesterweg die Forderung auf: „Hinweg mit der unästhetischen musikalischen Vielesserei!" — „Praxis und Theorie der ‚Neuen Entdeckungen von der menschlichen Stimme'" von Ottmar Rutz. Eine Antwort auf eine von Emil Liepe veröffentlichte Kritik des Rutzschen Werkes. Auf den Aufsatz von Rutz erwidert Emil Liepe unter demselben Titel in No. 41. — No. 41: „Stoff und Musikdrama" von Karl Storck. — „Aus der Musikgeschichte Berlins" von Eugen Segnitz. Interessante Mitteilungen nach dem Werke von Curt Sachs. — „Nanette Schechner" von Felix Wilfferodt. Ausführliche Biographie. — No. 42: „Klangmomente. II." von Johannes Conze. Fortsetzung des in der „Revue" des Heftes IX, 5 angezeigten Aufsatzes. — In dem Aufsatz „Vom Dornenwege des Schaffenden. Erlebnisse eines Musikers" klagt Rudolf F. Amplewitz auf Grund eigener Erlebnisse darüber, daß es dem Kom-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ponisten heute so schwer ist, seine neuen Werke aufführen zu lassen. Darauf antwortet Johannes Conze in dem Aufsatz „Offener Brief an Herrn Rudolf F. Amplewitz“ (No. 43). Hierauf veröffentlicht Rud. F. Amplewitz eine „Offene Antwort an Herrn Joh. Conze“ (No. 45). Amplewitz wünscht, daß die Komponisten sich vereinigen möchten, um neue Werke in großen Konzerten aufzuführen, ähnlich wie die bildenden Künstler alljährlich ihre neuen Werke in Kunstausstellungen bekanntmachen. (Siehe auch die unten angezeigten Aufsätze von Altmann, Conze und Amplewitz.) — No. 43: „Richard Wagner im Verkehr mit Louis Spohr“ von Hans Achim Adler (siehe „Revue“ in No. IX, 23). — „Das erste Musikfest der ‚Musical League‘ in Liverpool“ von H. J. Coates. — No. 44: „Das Musikdrama der Gegenwart. Offener Brief an Paul Bekker“ von Paul Marsop. — „Zwei interessante Haydn-Publikationen“ von Emil Liepe. Über die Werke „Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel“ von Hermann von Hase und Haydns Londoner Tagebuch, herausgegeben von J. E. Engl. — „Gedanken zur Wiederaufführung des ‚Barbier von Bagdad‘ in der Wiener Hofoper“ von L. Andro. — „XXII. Deutscher evangelischer Kirchengesangvereinstag zu Dessau“ von Paul Klanert. — No. 45: „Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern“ von C. Gerhard. Interessante biographische Mitteilungen und Auszüge aus Schillers Werken. — No. 46: „Versuchsweise Grundzüge einer musikalischen Stillehre“ von Roderich von Mojsisovics. — No. 47: „Italien das Land der Musik!?“ von Karl Storck. (Schluß in No. 48.) Der Verfasser sucht im ersten Teile seines Aufsatzes die Behauptung: „Unter den großen Musikgenies, die wir als Mehrer des geistigen und seelischen Weltbesitzes verehren, ist kein Italiener“ zu begründen und berichtet dann über seine Erlebnisse in Italien. — In dem Aufsatz „Beethoven in der Schweiz“ tadelt Steinitzer, daß die „Zürcher Sammlung von Volksgesängen für Knaben- und Frauenstimmen im ersten Band... einige der wundervollsten Perlen des Meisters [Beethovens] in unaussprechlicher vokaler Fassung enthält, die sie förmlich mit Gewalt dem primitiven Verständnis näherbringt“. — Unter der Überschrift „O selig, o selig, Komponist heut' zu sein“ berichtet Wilhelm Altmann über die in den oben angezeigten Aufsätzen von Amplewitz und Conze besprochenen Verhältnisse. Darauf veröffentlicht Johannes Conze: „Noch einige Bemerkungen zum Dornenwege des Schaffenden“ (No. 48) und R. F. Amplewitz die Skizze „Ein Traum“ (No. 50). — No. 48: „Wiener Hoftheaterkrisen“ von L. Andro. — In dem Aufsatz „Ehrt eure deutschen Meister!“ nennt Roderich von Mojsisovics einen „Krebsschaden“, daß in den deutschen Ländern „zuviel fremdländische Musik“ gepflegt werde. — Arthur Seidl berichtet unter der Überschrift „Instrumentalmusik auf der Musikbibliothek des Dessauer Herzoglichen Hoftheaters“ (Schluß in No. 50) über interessante Werke in der genannten Bibliothek. Besonders lesenswert ist der von den Werken Fr. W. Rusts handelnde Abschnitt. — No. 50: Der Aufsatz „Zur Frage der Ausführung der Trompetenpartieen in Bachschen Werken“ von Georg Kinsky ist schon nach dem Abdruck im „Berliner Tageblatt“ in der „Revue“ des Heftes IX, 22 angezeigt worden. — No. 51: „Liliencron als Liederdichter“ von Otto R. Hübner. — Felix Baumbach, der Dichter des Textes der Oper „Sonnwendglut“, veröffentlicht einen kurzen Kommentar dieses Werkes. — No. 52: „Leopold Mozart als Komponist“ von Georg Schünemann. Besprechung der von Max Seiffert herausgegebenen Werke Leopold Mozarts. — „Leo Kofler †“ von Ingrid Sanzellus-Leydström. Kurze Biographie des im Jahre 1909 in Newyork gestorbenen Gesanglehrers und Verfassers des Werkes „Die Kunst des Atmens“. — „Vom Alter der Musiker. Eine statistische Skizze“ von Otto Keller.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1909, No. 40—52. — No. 40: „Mozartiana. III.: Ein versunkener Schatz“ von Friedrich Spiro. Über das Streichquintett in Es-dur, das der Verfasser als eine Umarbeitung eines Oktetts hinstellt. — No. 41: „Musik und Natur“ von Walter Niemann. — No. 42: „Reformvorschläge für den Allgemeinen Deutschen Musikverein“ von H. W. Draber (Fortsetzung in No. 43). Der Verfasser macht „Vorschläge, die zunächst auf energischere Wahrnehmung der Standesinteressen hinzielen, dann aber auch, der zunehmenden Produktivität entsprechend, häufigere Aufführung neuer Werke ermöglichen sollen“. — Hierauf erwidern Edgar Istel in dem Aufsatz „Nochmals ‚Reformvorschläge für den Allgemeinen Deutschen Musikverein‘“ (No. 44), in dem er einige schon in der Stuttgarter Versammlung des Vereins vorgetragene Ansichten über die Notwendigkeit einer Änderung des Verfahrens zur Auswahl der zur Aufführung zu bringenden Werke wiederholt, und Gustav Drechsel in dem Aufsatz „Dem Talente offene Bahn!“ (No. 45), der unter anderem empfiehlt, im Musikverein Kreisverbände zu bilden, die in ihren „Hauptstädten“ neue Werke aufführen und die als die besten befundenen zur Aufführung in der Tonkünstler-Versammlung empfehlen könnten. — No. 44: „Von der Technik und vom Schwitzen“ von August Spanuth. Über die Anstrengungen des reproduzierenden Musikers, über Technik als „angewandte Mechanik“ usw. — Als Ergänzung zu diesem Aufsatz veröffentlicht Woldemar Schnee das „Eingesandt“ „Technik — und der menschliche Spielapparat“, in dem er seine Methode beschreibt, die Hand so zu trainieren, daß die technischen Schwierigkeiten des Spielens von Musikinstrumenten sehr verringert werden. — No. 45: „Eugen d'Alberts ‚Izeyl‘“ von August Spanuth. — No. 46: „Die singende Muse an der Pleiße“ von Ernst Neufeldt. Über Sperontes und seine 1736 erschienene, jetzt in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ herausgegebene Liedersammlung. — No. 47: „Musikpflege in Südafrika“ von Josef Schneider. — No. 48: „Dreißig oder fünfzig Jahre?“ von August Spanuth. Für die dreißigjährige Schutzfrist. — No. 49: „Das Resultat unseres Preisausschreibens“. — „Die Urgestalt des ‚Fliegenden Holländer‘. Auf Grund der Autographen-Instrumentationsskizze dargestellt“ von Edgar Istel. — „Im Dienste der Kunst“ von J. Joachim Nin (Fortsetzung in den Nummern 50—52). Nachdruck des von Albert Schweitzer übersetzten Büchleins „Pour l'art“. — No. 50: „Von den Enttäuschten.“ Verteidigung gegen den Vorwurf, die Preisrichter der „Signale“ hätten bei der Preiserteilung die deutsche Klaviermusik „zurückgesetzt“. — No. 51: „Städtische und andere Orchester“ von H. W. Draber. Hauptsächlich über die Schaffung eines Berliner städtischen Orchesters.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1909, No. 27—36. — No. 27: „Die Clutsam-Klaviatur“ von Karl Nef. — „Nochmals Otto Plötz“ von H. Kling. Biographische Nachträge zu dem Aufsatz von H. Weltner in No. 25. — No. 28: „Die Oper in Weimar unter Goethes Leitung“ von W. M. — No. 29: „Neue Werke von Max Reger“ von E. J. — No. 30: „Gustav Mahlers erste Symphonie in D-dur“ von Alex. Reichel. — No. 31: „Der Gesang im Kanton Solothurn“ von W. M. (Schluß in No. 32). — No. 33: „Zu Schuberts Männerchören“ von Karl Nef. — No. 34: „Neues von Franz Liszt“ (Fortsetzung in No. 35). — No. 36: „Die „Einweihung der Neuen Tonhalle in Sankt Gallen“ von Fn. — „Der Tonhalle-Bau [in Sankt Gallen] und seine innere Einrichtung“ von A. M.

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

33. **Emil Michael, S. J.:** Deutsche Dichtung und Musik während des 13. Jahrhunderts. (Vierter Band der Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters.) Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. B. 1906.

Michael bietet keine neue, eigene Forschung, sondern nur fleißige, aber auch sehr äußerliche Zusammenstellung der bisher gewonnenen Ergebnisse. Der Gedanke, Dichtung und Musik des 13. Jahrhunderts in einem Bande zu behandeln, ist an und für sich gut. Denn beide Künste sind schon damals auf verschiedenen Gebieten untrennbar vereint und nur im Zusammenhang verständlich. Der Verfasser legt freilich auf diesen wichtigsten Punkt kein Gewicht, er behandelt Dichtung und Musik neben- und nacheinander, ohne künstlerischen Blick. Sein literarhistorischer Standpunkt ist in den äußerlichsten konfessionellen Vorurteilen befangen, sein musikhistorisches Wissen bewegt sich auch nur an der Oberfläche. Er bespricht in besonderen Abschnitten die Musiktheorie, den Kirchengesang, Sequenzen und Tropen, die Besetzung des Kirchenchores und den Gesangsunterricht, das religiöse Volkslied, das deutsche Kirchenlied, die Musikinstrumente, die weltliche Musik der Minnesinger und Spielleute, das Volkslied, die liturgischen Festspiele und Anfänge des Dramas. Dabei ist der Zeitraum des 13. Jahrhunderts nach vor- und rückwärts oft überschritten. In der Literaturgeschichte erzählt Michael vom Inhalt der Minnelieder, in der Musikgeschichte von ihren Weisen. Aber ich vermisse, hier wie dort, wesentliche Dinge. Der deutsche Minnesang ruht zum großen Teil auf französischer Grundlage, d. h. es wurden französische Weisen übernommen und nachgeahmt. Daher rührt auch das im Text ersichtliche Gesetz der dreiteiligen Strophe. Es wurde eine Weise zuerst wiederholt — die beiden Stollen — und dann im Abgesang moduliert. Die französische Liederkunst wurde von den Österreichern, wie Walther von der Vogelweide und Neidhart von Reuental, durch deutsche Volks- und Tanzlieder erweitert. Von der Kunstform des sog. Leiches gibt Michael nur kurzen und ungenügenden Bericht und übergeht ihn in der Musikgeschichte ganz. Über das Verhältnis der sangbaren Balladen zum Leseepos, aus denen z. B. das Nibelungenlied seine für die breite epische Schilderung unbequeme strophische Form überkam, ist nichts gesagt. Die Geschichte des geistlichen Dramas im Mittelalter verläuft so, daß eine ursprüngliche Oper mit lateinischem Text zum Verständnis der Zuhörer zuerst daneben auch in deutschen Versen gesprochen ward, endlich zum umfangreichen deutschen Sprechdrama mit musikalischen Einlagen sich entwickelte. Diesen Vorgang hat Michael keineswegs klar und ausführlich genug geschildert. Das Kunsturteil des Verfassers ist aus der Behauptung S. 298 zu ersehen, die Tannhäusersage „sei unvergleichlich tiefsinniger und ergreifender als die Darstellung Richard Wagners"! Der „Tannhäuser"-schluß ist wie der von Goethes „Faust" die höchste künstlerische Verklärung, die dem katholischen Glauben von der Erlösung durch Fürbitten der Heiligen je zuteil wurde (vgl. hierzu Graevell im Wagnerjahrbuch 1906, S. 281 ff.: „Tannhäuser, ein christliches Mysterium").

W. Golther

34. **Albert Nef:** Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Kommissionsverlag von Gebrüder Hug & Co., Zürich 1909.

Während das geistliche Lied in der Schweiz schon lange in Blüte stand, begann die Entwickelung des weltlichen daselbst erst im 18. Jahrhundert. Es übernahm vom Schweizer geistlichen Hausgesang die Vorliebe für Mehrstimmigkeit, wurde aber im übrigen vom Auslande, besonders vom volkstümlichen Liede der Berliner Schule beeinflußt. Die Schweiz kam somit erst sehr spät zum deutschen Liede, zumal zum einstimmigen, das erst von 1720 ab zu finden ist. Die Einführung der Goudimelschen Psalmen hatte die Vorliebe für den mehrstimmigen Gesang in der Schweiz hervorgerufen, deren Anhalten dem monodischen Liede lange Zeit hinderlich war. Als Komponisten sind hier zu nennen Johann Ludwig Steiner (1723), Kaspar Bachofen, der zuerst die begleitete Monodie auf das Lied anwandte, und hauptsächlich der Pfarrer Johannes Schmidlin, mit dem die geistliche Singmusik des 18. Jahrhunderts in der Schweiz ihren Höhepunkt erreichte. „Seit der Aufklärungszeit tritt das religiöse Gefühl gegenüber vaterländischer Begeisterung immer mehr zurück, und es wird Raum für eine vaterländische Dichtung und damit auch für eine weltliche Liedkomposition . . . Zu wirklicher Bedeutung gelangte das weltliche Lied in der Schweiz erst, als sich die einheimischen Komponisten ihm zuwandten." Verdienste hat hier in erster Reihe die 1761 gegründete Helvetische Gesellschaft, vor allem der Dichter Johann Kaspar Lavater (1741—1801), dessen „Schweizerlieder" 1767 erschienen und von Schmidlin komponiert wurden. Diese Lieder waren patriotischen Inhalts. Nach Schmidlin wirkten als Liederkomponisten Johann Heinrich Egli, Johann Jakob Walder und Hans Georg Nägeli, alle aus Wetzikon. Alle diese Kompositionen wurden sowohl ein- als mehrstimmig gesungen und erschienen in verschiedenen Liedersammlungen. Neben den vaterländischen gab es schon seit 1770 weltliche Liedersammlungen allgemeinen Inhalts, meist mit moralisierender Tendenz. Als Komponisten sind dieselben wie bei den patriotischen Liedern zu nennen. Auch in der Schweiz lebende deutsche Musiker lieferten solche Lieder, vor allen Kayser und Gottlob Samuel Auberlen. Doch auch der geistliche Hausgesang lebte neben diesen weltlichen Liedern noch lange fort. Besonders Gellerts „Oden und Lieder" waren bevorzugt, ferner solche von Klopstock, Cramer, Lavater usw.; zu besonderer Bedeutung gelangte Walders „Anleitung zur Singkunst". Trotz den zahlreichen monodischen Liedern hat bis heute in der Schweiz das Chorlied die Oberhand behalten. Diese Lieder sind kaum über ihr Heimatland hinausgedrungen. Erst seit 1815 nahm man von den älteren Liedern Abschied und wandte sich den modernen Gesängen zu. Das patriotische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lied blieb aber vorwiegend, auch im 19. Jahrhundert. — Vorstehende Sätze sind kurze Auszüge aus den ausführlichen, interessanten und streng wissenschaftlichen Darlegungen und historisch-kritischen Untersuchungen des bekannten Autors, der schon so viel Verdienste um die Musikgeschichte und das Musikleben in der Schweiz besitzt. Er bringt noch drei kurze Biographieen von Schmidlin, Egli und Walder, ferner eine bibliographische Übersicht und endlich nicht weniger als 31 vollständig mit Text, Melodie und Begleitung abgedruckte Lieder von Bachofen, Schmidlin, Egli, Walder und einigen unbekannten Komponisten. Kurt Mey

35. **Max Burkhardt:** Führer durch die Konzertmusik. Globus-Verlag, G. m. b. H., Berlin. (Mk. 1.—.)

„Bücher sind stumme Lehrmeister". Diese Worte möchte ich als Motto der Burkhardtschen Arbeit voransetzen. Es gibt nichts Schöneres als die angenehme Enttäuschung. In Erinnerung an des Verfassers „Führer durch Richard Wagners Musikdramen" ging ich mit einem gewissen unbehaglichen Gefühl an die Lektüre. Doch schon die ersten Seiten nahmen mich gefangen, mit zunehmendem Interesse las ich weiter und schloß das Buch mit der Überzeugung, daß Burkhardt mit diesem Führer durch die Konzertmusik eine ganz brillante Arbeit geliefert hat. Der Verfasser geht, wie er in dem Vorwort schreibt, von der Absicht aus, ein gewisses Verständnis der Konzertliteratur der großen Menge der Musikfreunde und Musikliebhaber durch eine möglichst volkstümliche Darstellung zu übermitteln. „Volkstümlich" heißt für ihn das Leitwort, dem er konsequent treugeblieben ist. Durch diesen volkstümlichen Grundton unterscheidet sich das Werk von den klassischen, in Stil und Form, Ausdruck und Sachkenntnis gleich vollkommenen Analysen aus der Feder Kretzschmars. Burkhardt wollte volkstümlich, auch dem Nichtfachmanne verständlich sein. Er will auf die breitere Masse erzieherisch wirken. Sein Wollen ist von der Tat gekrönt. Man kann das Büchlein nur auf das wärmste empfehlen. In der Einleitung zeigt der Verfasser in knappester Form und in klarer Ausdrucksweise seine gediegenen musiktheoretischen Kenntnisse. In klaren, allgemein verständlichen Worten erläutert er Inhalt und Wesen der musikalischen Form. Der Laie vermag ihm mühelos zu folgen, wird zweifellos angeregt, sich intensiver mit dem Stoffe zu beschäftigen, kurz die musikalische Erziehungsmethode setzt mit den ersten Zeilen kräftig ein. Zu weiterem Verständnis hat der Verfasser am Schlusse des Buches noch eine „Erläuterung einiger Fachausdrücke" beigefügt, so daß der Musikfreund, der kunstbegeisterte Nichtfachmann in die Lage versetzt ist, sich autodidaktisch mit dieser ihm manchmal so fernliegenden Materie vertraut zu machen. Ausgehend von Händel behandelt Burkhardt in historischer Reihenfolge alle Komponisten, deren Werke im Konzertsaal Fuß gefaßt haben. Nicht nur die deutsche Künstlerwelt, sondern auch das Ausland ist mit seinen hervorragendsten Tonsetzern herangezogen. Der Stoff war natürlicherweise ein ungeheurer; um so mehr verdient der Verfasser Dank, trotz der Beschränktheit des Raumes doch ein klares Bild geschaffen zu haben. Was aber den fachmännischen Leser am meisten sympathisch berührt, ist die klare, ruhige Objektivität, mit der Burkhardt den Tonsetzern entgegentritt. Er vermeidet eine persönliche Polemik; zeigt es sich notwendig, divergierende Anschauungen zur Geltung zu bringen, so zitiert er. Bei der Besprechung unserer „Modernen" verfällt er in kein Extrem, nach keiner Richtung hin. Als Bilderschmuck sind dem Buche 16 Porträts beigefügt, die man alle als wohlgelungen bezeichnen kann. Man kann nur hoffen und wünschen, daß das Buch in jedem kunstbegeisterten Hause Eingang finden möge. Es verdient es.

Eduard Mörike

36. **Rudolf Louis:** Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille für die Hand des Schülers bearbeitet. Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

Es ist anzunehmen, daß das in seiner Anlage klassische Werk der beiden Autoren längere Zeit „das" Harmonielehrbuch für Deutschland sein wird. Deshalb ist auch diese neue Ausgabe im Sinne ihrer Bezeichnung: „Für die Hand des Schülers" sehr zu begrüßen. Bedenken erregen gerade im Hinblick darauf einige Modulationen, die dem Lernenden auf Seite 124, 126 und 128 als Beispiele gegeben werden. In der jetzt für den Lehrer bestimmten großen Ausgabe wirkten dieselben Freiheiten natürlich weniger auffällig.

37. **Wilhelm Weber:** Beethovens Missa solemnis. Eine Studie. Neue, durch einen Anhang erweiterte Ausgabe. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Gewiß sucht die moderne Musikästhetik und Exegese, wie sie beispielsweise durch Kretzschmars Bücher vertreten ist, sich weniger weit vom Konkreten und Beweisbaren zu entfernen, als es der Autor dieser Schrift zuweilen tut, aber sie bringt viel sehr schätzbares Material und erhebt den Leser durch ihre ausgesprochen hohe und vornehme Geistesrichtung. Niemand, der über die Missa schreibt, wird sie außer Acht lassen können.

38. **Max Chop:** Frederick Delius („Moderne Musiker"). Verlag: Harmonie, Berlin.

Eine neue Broschüre in der hübsch ausgestatteten Sammlung „Moderne Musiker", mit Porträts und Faksimiles versehen, die Lebensgang und Werke des englischen Komponisten mit Worten ehrlicher Begeisterung schildert.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

39. **Felix Draeseke:** Große Messe für gemischten Chor a cappella. op. 85. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Partitur Mk. 3.—, Stimmen je Mk. 0.90.)

Ich kann diese Messe nicht zu Draesekes besten Werken rechnen. Sie zeigt deutlich einen Mißstand Draesekescher Komposition, der mit den Jahren immer stärker geworden ist. Man sieht das große, ja außerordentliche Können des Tonsetzers, eine tiefe musikalische Gelehrsamkeit, wenn man so sagen darf, man sieht musikalische Gedanken und Durcharbeitung nach allen Regeln strenger Kunst. Sieht das alles auf dem Papier,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber — hört keine wirkliche klingende Musik. Es ist Augenmusik, und auch die Ausführung durch einen Chor kann gegenüber der Prüfung am Klavier schwerlich mehr ergeben. Es klingt nicht mehr, nicht weil der Dissonanzen gar zu viele seien — bewahre, sondern weil dem inneren Ohr die Zusammenhänge nicht mehr plausibel werden, weil es nur noch Einzelheiten zu hören vermag. Ich gebe zu, daß das subjektiv, daß es ein Defekt im Hörer sein kann. Aber ich glaube nicht recht daran, weil es sehr vielen verständigen Musikern mit den späteren Arbeiten Draesekes nicht anders als mir gegangen ist. Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß die Messe nicht auch Schönes und Angenehmes im einzelnen enthalte, von denen jene prinzipiellen Bedenken nicht oder nur in geringem Maße gelten. Teile des Kyrie, einzelnes wenige im Credo und vor allem das Benedictus darf man hierzu rechnen.

Dr. Ernst Neufeldt

40. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Erste Folge. Bd. XXXIV. Johannes Wolf: Newe deudsche Geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen. 1544. — Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Nachdem im Jahre 1524 auf Luthers Anregung hin Johann Walther sein „Wittembergisch Geistlich Gesangbüchlein" herausgegeben hatte, entstanden eine Reihe geistlicher Liedersammlungen, die der jungen protestantischen Kirche die schönsten der älteren und neueren Melodieen in kunstvollem, mehrstimmigem Gewande vorlegten, darunter auch die nunmehr im Neudruck erschienenen, von Georg Rhau in Wittenberg gedruckten Neuen deutschen geistlichen Gesänge. Der Choral liegt überwiegend im Tenor, während die übrigen Stimmen — um ein Wort Luthers zu gebrauchen — „um solche schlichte einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herum her spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tonreihen führen". Es waren nicht die schlechtesten Meister, die der tüchtige Rhau mit der Komposition beauftragte. Namen wie Thomas Stoltzer, Ludwig Senfl, Benedikt Ducis, Stephan Mahu, Arnold von Bruck, Balthasar Resinarius kennt die Musikgeschichte auch aus anderen Werken als führende Geister in der älteren deutschen Chorkomposition. Daneben erscheinen Lupus Hellink, Martin Agricola, Georg Förster und eine Anzahl geringerer Talente. Bei den unbezeichneten Stücken dürfen wir als Verfasser wohl Rhau selbst annehmen. Resinarius, der mit dreißig Stücken vor allen bevorzugt ist, steht hinsichtlich der Durcharbeitung und des Ausdrucks nicht überall auf der Höhe, wird jedenfalls übertroffen von Stoltzer, dessen beiden Stücke „Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen?" und „O Gott Vater, du hast Gewalt" zu den schönsten des Bandes gehören. Die originellste Komposition ist wohl das vierstimmige „Nun freut euch, lieben Christen gemein" von Benedikt Ducis, in dem jede einzelne Choralstimme erst vom Tenor allein vorgetragen, dann vom Chor wiederholt wird: eine Anspielung auf den volkstümlichen Rundgesang, wie man ihm in alten Trinkliedern so oft begegnet. Auch Senfls kurzes „O allmächtiger Gott" darf zu den Perlen gerechnet werden. Einige der bekanntesten Choralweisen („Aus tiefer Not", „Christ ist erstanden", „Vater unser im Himmelreich") liegen in der Bearbeitung verschiedener Tonsetzer vor und bieten dadurch willkommene Gelegenheit zu Vergleichen der einzelnen Leistungen

Das Vorwort des Herausgebers führt bestens in die Zeit der Entstehung der Sammlung ein und wird durch schätzenswerte Kommentare zu jedem Stück begleitet. Mit einer Auswahl der besten Lieder, zum praktischen Gebrauch hergerichtet, würde sicherlich manchem Kirchenchor gedient sein. Dr. Arnold Schering

41. **Leo Michelsen:** Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam. (Mk. 3.—.)

Diese vier Gesänge sind Mittelgut. Die Erfindung fließt sehr spärlich, nur in dem „Schon wer dich kennt" gelingt dem Komponisten ein hübscher Wurf, während „Wild schäumen auf" ein wahres Musterbeispiel der unmelodischen Schreibart darstellt, die durch unablässige Ausweichungen in andere Tonarten den Mangel der melodischen Linie zu ersetzen sucht. Michelsen muß ernstlich davor gewarnt werden, die engen Grenzen seiner Begabung zu überschreiten, die außerdem wohl auch noch mehr Vertiefung vertragen könnte. Denn es finden sich nur wenige Takte in seinen Liedern, die ein eigenes Gesicht zeigen. Das meiste, was er bietet, ist landläufige Konventionsmünze.

42. **Jüdische Volkslieder.** Herausgegeben von J. Engel. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

Sammelwert ethnographischer Art mag diesem Heft nicht abzusprechen sein, aber musikalische Bedeutung hat es nicht. Die Melodieen der zehn Gesänge sind zum Teil psalmodierend und geziert, zum Teil aber auch offenbar von der Musik slawischer Völker beeinflußt. Auch die Rhythmik weist diese Eigentümlichkeit auf. Der Klaviersatz ist ärmlich und nicht einmal geschickt. Der Forscher wird vielleicht in dem Hefte manches Interessante finden, der Musiker kaum. Und für einen Vortrag im Rahmen irgend welcher Aufführung eignen sich die Lieder erst recht nicht, es müßte denn sein, daß zwischen Liedern anderer Völker eins dieser jüdischen Stücke als Probe eingefügt würde. F. A. Geißler

43. **Stefan Stocker:** „Kindertotenlieder" von Fr. Rückert für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: P. Pabst, Leipzig. (No. 1—9; je Mk. 0.80.)

Einfache schlichte Weisen eines wirklichen Lyrikers, gesund und natürlich empfunden. Infolge ihrer leichten Klavierbegleitungen und des relativ geringen Stimmumfanges werden sich diese Tonpoesieen bald einbürgern. Sehr stimmungsvoll und dankbar ist No. 7: „Ich habe so mit Rosen dich zugedeckt."

44. **Anna Cramer:** Sechs Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 4. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin. (No. 1 Mk. 2.—, No. 2, 3, 5, 6 je Mk. 1.20, No. 4 Mk. 1.—).

Auch aus diesen Liedern der begabten Komponistin spricht ein gesundes und natürliches Empfinden. So sind z. B. „Waldhornklänge" und das launige „Michel mit der Lanze" prächtige, ihres Erfolges stets sichere Lieder. Auch das „Erwachen in den grellen Tag" zeigt Momente

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entschiedener Begabung. Die Komponistin braucht die Rivalität ihrer männlichen Kollegen nicht zu fürchten.

45. **Christian Leden**: Tre Sange for en Solostemme med Pianoforteaccompagnement. op. 1. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Mk. 1.80.)

Der Komponist hat entschieden Beanlagung und den besten Willen, dem Stimmungsgehalt der Dichtungen gerecht zu werden; aber muß denn alles gleich gedruckt sein? Die charakteristisch sein sollende Begleitung mutet wie eine Czerny'sche Etüde an. Es ist dem Komponisten entschieden anzuraten, sich mit dem Studium der Meisterwerke unserer Liederkomponisten zu befassen.

46. **Ruben Liljefors**: Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 1. (Kr. 2.—.) — „Vi ses igen" für Bariton und Orchester. op. 3. (Kr. 1.—.) Verlag: Abr. Hirsch, Stockholm.

Die Lieder, denen eine formelle Abrundung und geschickte Behandlung des Klaviersatzes nachzurühmen ist, präsentieren sich für ein op. 1 nicht übel. Nur muß sich der Komponist vor einer allzu weinerlichen Manier hüten. Am besten gefällt mir noch „Herbstnacht". — Das süßlich sentimentale „Vi ses igen", bei dem die Mitwirkung des Orchesters ganz unbegründet ist, will mir wenig zusagen. Für einen stimmbegabten Bariton in einem Männergesangverein eine immerhin ganz dankbare Nummer.

47. **Leo Schmalzbach**: Fünf Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 2. Verlag: Ernst German & Co., Leipzig. (Komplett Mk. 2.50.)

Mit Ausnahme von No. 5 „Eros" meist unerquickliche, phrasenhafte, an quälenden Seufzern leidende, mit Weltschmerz durchtränkte Musik.

48. **Robert Konta**: Drei Gedichte von Fr. Nietzsche. Schuberthausverlag, Wien. (Komplett Mk. 2.—.)

Das Beste an diesen Vertonungen sind die meist nicht übel geglückten Charakterisierungsversuche. Auch das Streben, den Stimmungsgehalt der Dichtungen möglichst zu erschöpfen, muß lobend anerkannt werden. Für einen dramatischen Alt nicht undankbar, aber schwer zu treffen und vorzutragen. Im übrigen schreit dieser Klaviersatz nach dem Orchester.

Carl Rorich

49. **Paul Krause**: Passacaglia mit Doppelfuge (Finale aus der g-moll Sonate op. 5) für Orgel. Verlag: Karl Klinner (Hugo Kittenberg), Leipzig. (Mk. 2.50.)

Der Komponist zeigt weniger eine ausgeprägte Erfindungsgabe, als einen geschulten Sinn für guten Orgelsatz, und löst mit Geschick die kontrapunktischen Probleme der einzelnen Variationen. In der Passacaglia hat er eine glücklichere Hand gehabt als in der Doppelfuge, die danach nichts wesentlich Neues mehr zu sagen vermag, auch Wünsche nach einer konzentrierteren Schlußwirkung offen läßt.

50. **Gerard Bunk**: Legende für Orgel. Verlag: J. Nöroth Nachf. J. Day, Trier. (Mk. 2.50.)

Der in der Orgelliteratur bisher unbekannte Autor verdient mit diesem effektvollen Konzertstück entschieden die Aufmerksamkeit der Spieler. Im wesentlichen homophon gehalten, zeichnet sich Bunks Legende durch melodische Erfindung, formale Glätte und sicheren Aufbau aus (einige Längen, die sich beim Vortrag kürzen lassen, abgerechnet); die öfters an Grieg gemahnende Harmonik ist apart. Konzertierenden Spielern sei das technisch nur mittelschwere Stück als dankbares Registrierstück empfohlen.

51. **Ludwig Boslet**: Orgelsonate No. 5. Werk 30. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Mk. 3.—.)

Mit Routine leicht spielbar und gut klingend geschrieben, ist diese Sonate gleichwohl weder besonders originell noch tief angelegt, stellenweise sogar eher trivial, woran die Herbeiziehung gregorianischer Themen nichts zu bessern vermag: im Gegenteil, der weltliche Charakter einiger anderer Stellen wird dadurch nur betont, und jede Stilreinheit aufgehoben. Befremdend wirkt vor allem die sehr skizzenhafte „Doppelfuge", die zuerst ganz schön anhebt, aber mit dem Auftreten des zweiten Themas, das auffällig an einen bekannten Wiener Walzer anklingt, gänzlich entartet.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

52. **Fr. A. Kummer**: Violoncellschule. op. 60. Bearbeitet von Hugo Becker. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Die alte Kummersche Schule in der neuen Bearbeitung will einen Beitrag zur Reform des Violoncellstudiums geben und ganz besonders hierbei die Kunst der Bogenführung berücksichtigen. Eine solche Absicht von einem Meister, wie Hugo Becker, verdient besondere Beachtung. In knappen und klaren Worten bezeichnet er den Weg, auf dem mit dem alten technischen Schlendrian aufgeräumt und der Spieler in Stand gesetzt werden soll, über alle Gefühlsduselei und alle Zufälligkeiten der Technik seinen Willen zu setzen, sein Instrument also als ein wohlgezügeltes Roß zu betrachten, das dem leisesten Wink seines sattelfesten Reiters gehorcht. So kämpft Becker gegen die nur durch den Lagenwechsel, also zufällig und nicht mit Absicht entstandenen Glissandi, er kämpft gegen jene laue Intonation, die für den Hörer als solche kaum zu bemerken ist, die aber den Klang des Instrumentes sich nicht so entfalten läßt, als wenn alle Töne eine akustische Reinheit, also eine die Summe aller Kombinationstöne aufweisende Klangfarbe haben. Wie richtig urteilt Becker, wenn er betont, daß gerade der Cellist aller Hilfsmittel bedarf, um seinem schweransprechenden Instrumente die denkbar günstigsten Chancen zur Entfaltung seines Tonzaubers zu bieten. Daher schreibt es Hugo Becker dem Hervorbringen häßlicher Geräusche und gequälter Laute zu, die das Violoncell als Soloinstrument in Verruf gebracht haben. An diesen ist aber der Spieler ausschließlich selbst Schuld, wenn seine Bogentechnik nicht den physiologischen Ansprüchen an die Armmuskulatur, wie sie Steinhausen so sachlich erklärt hat, genügt und wenn seine Fingertechnik nicht der schärfsten Selbstkritik ausgesetzt ist. Eine solche scharfe Selbstkritik aber erzieht den Virtuosen zur Bescheidenheit, sie schärft Aug' und Ohr und läßt ihn an seinem Spiel vieles hören, was er in stolzer Selbstvergötterung früher nicht gehört hatte. Wenn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber der Wille und die Intelligenz des Vortragenden das Instrument, als Mittel zum Zweck, beherrschen, dann erst wird der Ausführende das rechte Medium für die Absichten des Komponisten sein. Ist er ihm dann außerdem noch kongenial, dann sind alle Anforderungen, die wir an einen reproduzierenden Künstler stellen, erreicht. So weist Hugo Becker in seiner empfehlenswerten, mit reichem Text versehenen Bearbeitung den Cellisten den Weg, den er einst selbst gegangen, um zu seinem Weltruf zu gelangen.

53. **Julius Klengel:** Tägliche Übungen für Violoncell I. Heft: Übungen für die linke Hand. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es gibt ja schon eine Menge derartiger Übungshefte, man wird aber in jedem neuen irgendwelche neuen Varianten finden. Auch Klengel stellt einige neue Probleme, besonders unter den sehr reichhaltigen Doppelgriffübungen auf, die jeden Cellisten zum Studium reizen können. Auch die durchlaufende Lagenübung auf einer Saite (No. 83) dürfte als Turnübung für die Finger der linken Hand von großem Nutzen sein. Hugo Schlemüller

54. **Alessandro Scarlatti:** Harpsichord and Organ music. Herausgegeben von J. S. Shedlock. Tl. X, XI, XII (je 5 sh.) Verlag: Bach & Co.. London W.

Die englische Sammelausgabe von Alessandro Scarlatti's Klavier- und Orgelmusik hat mit dem vorliegenden 10., 11. und 12. Teil ihren Abschluß gefunden. Über die früher bereits charakterisierte Art der Ausgabe ist Neues nicht zu sagen. Nur zeigt auch das etwas sehr knappe Nachwort, daß für diese an sich sehr verdienstvolle Herausgabe keine ausreichende musikwissenschaftliche Kraft zur Leitung gewonnen wurde. Das Vorbild, das also die großen deutschen Gesamtausgaben und die Denkmälerbände in gründlicher wissenschaftlicher Verarbeitung des zusammengetragenen Materials gegeben haben, fand hier leider keine Nachahmung. Immerhin war es aber ein begrüßenswertes Unternehmen, einmal die Klavier- und Orgelmusik dieses leuchtendsten Sternes der neapolitanischen Opernschule in einer Sammelausgabe weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

55. **Mili Balakirew:** Esquisses pour le Piano. (Mk. 2.50.) — Suite pour le Piano à 4 mains. (Mk. 4.—.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

56. **Sergei Liapunow:** Divertissements pour Piano op. 35. (Mk. 3.—.) — Second Concerto pour Piano et Orchestre. op. 38. (Auszug für zwei Klaviere. Mk. 8.—.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Mili Balakirew, eine der führenden Persönlichkeiten der Neurussischen Schule, ist seinem Freunde und Kameraden Rimsky-Korssakow bald im Tode nachgefolgt. Ende Mai dieses Jahres legte er die Feder für immer aus der Hand. Kürzlich sind noch zwei Hefte Klavierkompositionen dieses als Pianist eines ansehnlichen Rufes genießenden Jungrussen erschienen Man kann nicht sagen, daß eine außergewöhnlich starke Persönlichkeit aus diesen Stücken zu uns spräche. Balakirew bezieht seine Farben aus dem Farbentopf der Romantiker und liebt sie zu mischen, wie Chopin sie mischte, ohne freilich einen gleich oder auch nur ähnlich scharf ausgeprägten Pinselstrich sein eigen zu nennen. Es ist Unterhaltungsmusik, was Balakirew bietet. Freilich Unterhaltungsmusik im besten Sinne, in gediegenster Aufmachung. Das gründliche Können, die ausgereifte Technik, der gefeilte Klaviersatz sind aller Achtung wert und können als vorbildlich angesprochen werden. Auch Sergei Liapunow schreibt einen gewandten und klangvollen, nicht leichten Klaviersatz. Doch sucht sich der Tonsetzer erfolgreich aus den Fesseln, die ihm Chopin und Liszt angelegt haben, zu befreien. Ein Stück wie der „Ronde des enfants" mit den eigentümlichen Septakkordfolgen wird immer einen ganz eigenartigen Reiz ausüben. An dem Klavierkonzert interessiert vor allem die formale Fassung. Liapunow beginnt mit einem langsamen Satz, den er später an Stelle des Adagio verändert wiederholt und gibt dem Klavier außer einem düsteren Hauptthema heroischen Charakters noch ein sangvolles, freilich nicht mehr ganz neu klingendes Seitenthema. Dem Pianisten bietet das Werk zahlreiche, aber nicht undankbare, technische Schwierigkeiten à la Chopin und Liszt. Das viele altmodische Kadenzengerassel hätte ruhig wegbleiben dürfen, es langweilt nur.

Dr. Hugo Daffner

57. **Max Gulbins:** Drei biblische Weihnachtsbilder für Violinchor, Orgel (Harmonium) und Klavier. 1. Festouvertüre, 2. Pastorale, 3. Phantasie op 53. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Groß-Lichterfelde. (Partitur, zugleich Klavierstimme je Mk. 1.50.)

58. **Wilhelm Koehler-Wümbach:** Zur Christfeier. Zwei Vortragsstücke für drei Violinen, Cello, Orgel (Harmonium) und Pianoforte. 1. Advent, 2 Weihnachten. op. 36. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Groß-Lichterfelde. (Partitur, zugleich Klavierstimme je Mk 2.—.)

Als Einleitungsmusik zur Weihnachtsbescherung werden diese Stücke ihren schönen Zweck gut erfüllen. Man denke sich die helläugige Kinderschar in gespannter Erwartung versammelt und voll freudiger Begier nach der Christgabe langend. Darum möchte ich nicht den kritischen Maßstab anlegen, der sonst vielleicht am Platze gewesen wäre. Ich bemerke noch, daß sich der Aufführung keine besonderen Schwierigkeiten entgegenstellen. Die Stücke sind nicht schwer, doch klanglich recht dankbar gesetzt. Gustav Kanth

59. **Ferdinand Carri:** Spezial-Tonleiter-Studien für Violine. op. 21. Heft 5. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 1.50.)

Dieses Heft befaßt sich ausschließlich mit Dezimen und wird daher nur von Virtuosen mit Nutzen zur Hand genommen werden können. Nicht weniger als 200 verschiedene Stricharten und rhythmische Abänderungen gibt der Verfasser für die Tonleitern an; so erschöpfend sind die Dezimen bisher noch nirgends behandelt worden.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Neues Königl. Operntheater. Caruso-Gastspiel: „Der Liebestrank". Als „Rhadames" und „Don José" — zwei Rollen, in denen er dem Berliner Publikum seit Jahren bekannt ist — hatte Caruso sein diesjähriges Gastspiel begonnen. Als „Nemorino" in dem neueinstudierten „Liebestrank" beschloß er es und erzielte damit einen großen Erfolg. Über das Werk Donizetti's lohnt es sich kaum zu sprechen. Es gehört einer vergangenen Zeit an, und eine deutsche Darstellung würde uns bald darüber belehren, daß Donizetti's „Liebestrank" als Erzeugnis einer längstvergessenen Tagesmode für die heutige Bühne verloren ist. Nur ein Künstler von den schöpferischen Gaben Caruso's vermag es, einem so veralteten, morschen Werk den Anschein der Existenzberechtigung zu verleihen. Er sang und spielte eben nicht Donizetti, sondern Caruso. Und dieser Caruso ist mir selten bewunderungswürdiger erschienen als diesmal, wo er nach der Schauerdramatik des „Bajazzo" und José einen italienischen Lustspielcharakter mit einzigartiger, harmonischer Vereinigung höchster Gesangskultur und Darstellungskunst schuf. Neben ihm behaupteten sich — in angemessener Entfernung — Fräulein Hempel und der Leipziger Baritonist Kase sehr ehrenvoll, während Ludwig Mantler die ohnehin karikierte Figur des quacksalbernden Wunderdoktors durch maßlose Übertreibung gänzlich ins Possenhafte zog. Das Orchester unter Leo Blech bewährte sich mit gewohnter Zuverlässigkeit, und der Chor bot einige virtuose Ausnahmeleistungen. Paul Bekker

BRESLAU: Bisher waren nur einige Neustudierungen älterer Werke zu verzeichnen, darunter neben einer Reihe von Wagnerschen Werken Puccini's „Bohême" und „Madame Butterfly". Frühzeitig stellten sich diesmal Gäste ein. Für unseren absagenden eigenen Almaviva erschien Kurt Sommer aus Berlin, und eine alte, seit einigen Jahren abgebrochene Verbindung wurde von neuem angeknüpft, indem Eva von der Osten aus Dresden wieder unsere Bühne betrat. Die Künstlerin ist in Breslau sozusagen für Dresden „entdeckt" worden. Denn dort stand sie in dritter Reihe, bis sie eines Tages bei uns einen Gastin-Triumph als Mignon feierte. Seitdem ist die damals eminent lyrische Sängerin zu einer eminent dramatischen Sängerin emporgewachsen. Sie besitzt heute eine der schönsten, größten und kultiviertesten Stimmen, die man in Deutschland hören kann. Eine ideale „Margarethe" ist sie jetzt freilich ebenso wenig wie früher. Ihrer rassigen Art sind die blonden Mädchen fremd. Unser heimisches Opern-Ensemble ist in der Hauptsache intakt geblieben. Ein neuer Baritonist, Herr Hecker, gefiel in „italienischen" Partieen, für die er die rechte Stimme und den rechten Vortrag mitbringt. Ein Versuch im Wagnerfache geriet weniger glücklich. Frau von Florentin-Weber sang bisher die Venus und die erste Brünnhilde, jene mit Erfolg, diese nicht ohne den Wunsch nach stärkerem Temperament und siegreicheren Stimmitteln auszulösen. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Eine Neueinstudierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" bedeutete eine wertvolle Bereicherung des Spielplans und fand erfreulicherweise eine weit stärkere Anteilnahme des Publikums, als dies bei früheren Neubelebungsversuchen dieses köstlichen Werkes der Fall gewesen war. Als Konstanze bot Margarethe Siems eine gesanglich glänzende und darstellerisch lebenswahre Leistung; für den Belmonte bringt Fritz Soot nicht genug Klangreiz, Biegsamkeit und Flüssigkeit der Stimme mit. Vortrefflich war Georg Zottmayr als Osmin. Hans Rüdiger und Marie Keldorfer brachten das muntere Pärchen Pedrillo-Blondchen mit vielem Humor zur Darstellung, doch war die Stimme der letztgenannten Sängerin der Aufgabe nicht ganz gewachsen. Unter Adolf Hagens musikalischer Leitung und des neuen Spielleiters Josef Trummer verständnisvoller Regie kam eine sehr gute Aufführung zustande, die durch die wundervolle Leistung der Königlichen Kapelle den denkbar besten orchestralen Untergrund erhielt. Daß man zu Anfang des letzten Aktes ein Stück aus Mozarts Balletmusik „Les petits riens" als kurzen Tonreigen eingefügt hatte, erwies sich als sehr glücklicher Gedanke. — In einer Vorstellung von Verdi's „Aïda" sang Margarethe Siems mit größtem Erfolg die Titelrolle, während Franziska Bender-Schäfer für die Partie der Amneris nicht ganz geeignet zu sein schien. — Im Residenztheater gab es eine Uraufführung: die Operette „Der ledige Gatte" von Gustav Wanda erzielte unter Carl Witts Regie und Friedrich Korolanyi's Spielleitung einen starken Erfolg. Die Musik ist, wenn auch nicht sehr originell, doch gefällig melodiös und geschickt gearbeitet und entspricht dem Bedürfnis des Tages nach Walzermelodieen. Freilich: von einem Versuche, die Gattung der Operette wieder auf ein höheres Niveau als das der Tanzposse emporzuheben, ist auch bei dieser Neuheit wenig zu spüren.
F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das Stadttheater eröffnete diesmal seine Pforten mit einer würdigen Vorführung des „Freischütz". Wahl und Ausführung des Werkes kennzeichneten gleich zu Anfang der Saison das ernste Streben der Direktion Ludwig Zimmermanns und seines Stabes. Auch daß die „Meistersinger" sofort auf den Spielplan gesetzt wurden, ist bemerkenswert. Die neugewonnenen Kräfte der Oper führten sich in verschiedenen Rollen sehr vorteilhaft ein. Julius Barré stellte sich als guter Max im „Freischütz", als vorzüglicher Turridu und Manrico vor und behauptete sich somit als vollwertiger Ersatzmann für den nach Wien berufenen Miller. Der Tenor Juan Spiwak verriet zunächst als Don José überraschend schöne, bildungsfähige Stimmittel. Dann hinterließ Claire Lißner, die Vertreterin jugendlicher Sopranpartieen, als Agathe, Margarete und in Operettenrollen einen vorteilhaften Eindruck; ebenso Else Segall im Soubrettenfache. Richard Hedler führte sich als Peter (Lortzings „Zar") und Alfio („Cavalleria") ein. Zur Erstaufführung kam Leoncavallo's vieraktige Oper „Zaza", die in mustergültiger Besetzung mit Hermine Förster-Fröhlich, Julius Barré, von Zawilowski, Eugen Albert und Elisabeth Bartram, in vorzüglicher Ausstattung und Einrichtung unter Alfred Fröhlich eine begeisterte Aufnahme fand. Dann inszenierte

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

man „Die Dollarprinzessin“ und mit besonderem Erfolge Léhar's Reform-Operette „Zigeunerliebe“, in der sich Gustav Waschow, Eugen Albert, Julius Barré, Claire Lißner besonders hervortaten. Daß die bekannten Repertoireopern in sorgfältiger Wiedergabe zu Gehör kamen, bedarf kaum der ausdrücklichen Betonung. — Kürzlich kam das musikalische Lustspiel „Die Kunst zu lieben“ von Fritz Volbach zur Uraufführung. Das harmlos heitere Werkchen stellt den Versuch dar, den dezenten Kammermusikstil auf die Opernbühne zu übertragen und so der komischen Oper ein neues Lebenselement zuzuführen, eine künstlerische Vertiefung zu verleihen. Die von Volbach nach einer Idee des Fiorentino selbst ersonnene Handlung spielt im 17. Jahrhundert zu Bologna. Professor Niccolo will seine Nichte Giulietta heiraten; sie aber liebt den Studenten Lorenzo. Diesen überrascht der Professor bei sich zu Hause. Aber Lorenzo weiß sich zu helfen. Er meldet sich bei dem Alten als Schüler an, schmeichelt seinem Ehrgeize und gewinnt sein Vertrauen. Niccolo rät dem neuen Schüler zum Studium des Ovidius und dessen Buches über die Kunst zu lieben und führt ihn mit viel Eifer in die Lektüre ein. Als aber Lorenzo die Lehre in die Praxis umsetzt und in einer zärtlichen Stunde mit Giulietta im nächtlich stillen Garten erprobt, wecken vorüberziehende Studenten mit ihrem Gesange den Professor aus dem Schlummer. Er eilt in den Garten, überrascht die Liebesleutchen und schlägt Lärm. Die Bürger, die Studenten eilen herbei, geraten aneinander, der Pedell setzt dem armen Lorenzo arg zu. Dieser beteuert jedoch, daß ihn Niccolo selbst in das Studium der Kunst zu lieben nach Ovidius einführte, findet daher für sein Tun volle Würdigung der Anwesenden, und der Professor muß dem Paare seinen Segen erteilen, um die Ehre der Wissenschaft zu retten. Zu dieser heiteren Episode schrieb Volbach eine leichtflüssige, melodiöse, vornehme Musik. Der Gesang führt durchaus das erste Wort; das fein instrumentierte, nicht stark besetzte Orchester kennzeichnet die Situationen und die Personen in treffender, des feinen Humors nicht entbehrender Weise. Die Klangwirkung ist eine vorzügliche. Das Madrigal der Studenten, das Ständchen, die Szene des Niccolo: „Siehst du ein schönes Mägdelein“, der Spottchor sind Höhepunkte des reizvollen Stückes. Die Aufführung war vorzüglich und fand unter Fröhlichs Leitung, mit Waschow (Niccolo), Hutt (Lorenzo), Hermine Fröhlich-Förster (Giulietta) und Bohnen (Pedell) eine sehr warme Aufnahme. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Unter der neuen Leitung des Direktors Artur von Gerlach hat die Saison mit Smetanas „Dalibor“ einen recht verheißungsvollen Anfang genommen. Der bisherige Verlauf zeugte nicht nur vom besten Wollen, sondern in der Inszenierung auch vom besten Können des neuen Leiters. Die Neueinrichtung billiger volkstümlicher Vorstellungen hat beim Publikum lebhaften Anklang gefunden. Nach wie vor bildet unser ausgezeichnetes Orchester unter Matthäus Pitteroff und Karl Gemünd eine zuverlässige Stütze. Zu den von früher verbliebenen Kräften sind Astrid Lous, Marguerita Gauntier, Rosine v. Kirchfeld, Michael Reiter, Karl Schröder (mit seltenem Tenormaterial) und Franz Winter hinzugetreten. Die erste Opernneuheit, „Dalibor“ von Friedrich Smetana, hatte trotz der vielfachen Schönheiten der Partitur und der auf das sorgfältigste vorbereiteten Aufführung keinen sonderlichen Erfolg; auch Lehàr's zu sentimentale „Zigeunerliebe“ fand nicht allzuviel Gegenliebe.
Ferdinand Schemensky

HAMBURG: Die Oper stand ganz im Zeichen Caruso's, der nun schon zum fünften Male als gefeierter Gast bei uns einkehrt. Als neue Rolle sang Caruso diesmal den Lyonel in der „Martha“ und zwar ganz unvergleichlich schön. Auch was er darstellerisch aus dieser verwässerten und schemenhaft gezeichneten Gestalt machte, entsprach der hohen schauspielerischen Begabung Caruso's: es war eine lebensechte, lebenswarme Gestalt von vollkommener Illusion; ein glaubhaftes Menschenschicksal, der Interesse und innerste Teilnahme überall sicher waren, entrollte sich vor uns. Gerade am „Martha“-Abend war stimmlich Caruso zudem am weitaus besten disponiert. Die beiden übrigen Gastrollen Caruso's waren: der Herzog im „Rigoletto“, eine Partie, über die Caruso allmählich herauszuwachsen beginnt, und sein unvergleichlicher, in den Schlußakten geradezu erschütternder José in „Carmen“. — Als Kuriosum mag noch erwähnt werden, daß Bella Alten, die bekannte Opernsoubrette, einen Versuch mit Wagners „Senta“ unternahm, der genau so mißlang, wie er mißlingen mußte. Heinrich Chevalley

KÖLN: Im Opernhause erfreute Otto Lohse wieder durch seine Prachtleistung als „Ring“-Dirigent. Dann brachte er als späte Neuheit Schillings' „Ingwelde“ mit Alice Guszalewicz als grandioser Titelheldin in nach jeder künstlerischen Richtung hochragendem Stile heraus. Die Hochschätzung des Publikums für Schillings fand warmen Ausdruck, als der Tonsetzer zur zweiten Aufführung persönlich erschien.
Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. P.: Die althergebrachten wie die neuerdings ständig gewordenen Erscheinungen unseres Spielplans stellen sich in dichter Folge wieder ein: „Figaros Hochzeit“, „Fliegender Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Mignon“, „Margarete“, „Madame Butterfly“ und was ihrer mehr sind. Von den versprochenen Novitäten und Neueinstudierungen erschien bisher nur Méhul's „Josef in Ägypten“ in einer Aufführung, die zwar unter der Anfängerschaft des übrigens recht stimmbegabten Titelhelden, Gustav Eichholz, litt, doch durch die schönen Leistungen von Frieda Cornelius als Benjamin und Jan Mergelkamp als Jakob, wie durch die hübsche musikalische Gesamteinstudierung durch Paul Frommer entschädigte. Von neuen Kräften dürfen wir neben dem genannten jungen Heldentenor Eichholz, einem weiteren, stimmlich nicht sehr gesegneten, nur theatralisch intelligenten Heldentenor Hans Neubauer, ferner dem ziemlich unmöglichen ersten lyrischen Tenor Gotthold Rother, und einigen anderen, ein sehr viel versprechendes Talent unser nennen: Charlotte Uler, die stimmbegabte und intelligente neue jugendlich-dramatische Sängerin; auch ein sehr brauchbarer zweiter Kapellmeister steht

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

jetzt in Otto Hicke dem vielbeschäftigten ersten zur Seite. Lucian Kamieński

LEIPZIG: Dem sich weit durch das Neuland der Bühnenkunst hinziehenden Gruselsumpfe, aus dem der Opernstorch nach und nach die „Nedda", die „Tosca", die „Salome", die „Elektra" und andere Wechselbälge mehr hervorgeholt hat, entstammt auch die jüngst im Leipziger Kunstfindelhause am Schwanenteich aufgenommene „Pierrette", die allerdings im Gegensatz zu den nicht bloß strampelnden, sondern auch schreienden anderen Findlingen stumm zur Welt gekommen ist. Die geistigen Eltern, denen dies sonderbare Geschöpf beschert wurde, sind Arthur Schnitzler und Ernst von Dohnányi, zwei tüchtige effektkundige Meister, und ihrer vielleicht etwas zu breit, aber jedenfalls sehr kunstreich ausgestalteten dreibildrigen Pantomime „Der Schleier der Pierrette" ist auch hier, wo Kapellmeister Pollak und die Ballettmeisterin Frl Grondona sich der Novität mit großer Liebe angenommen hatten, und Frl. Sanden und die Herren Klinghammer und Kase als Pierrette, Pierrot und Arlecchino Vorzügliches leisteten, lebhafter Beifall des angenehm durchgraulten Publikum beschieden gewesen. Schnitzlers klar verständliche Pantomimenhandlung führt durchweg spannend vom todbringenden Abschied eines Liebespaares zu fröhlichen Tänzen einer Altwiener Hochzeitsgesellschaft, und vom Hochzeitsfeste weg in die Totenstube Pierrots, woselbst die von Sinnen kommende Pierrette sich vor der Leiche des Geliebten zu Tode tanzt, und die Autoren schließlich noch durch zartfühlendes Vermeiden von Leichenküsserei überraschen. Ernst v. Dohnányis fein ausgearbeitete und farbensatt instrumentierte Musik interessiert — ohne von Originalität zu strotzen — gleich sehr mit ihrem ausdrucksvoll-wagnernden Pathos und ihren Straußschen Zwitterklängen wie mit der Anmut und Pikanterie ihrer Tanzweisen. Zur Ergänzung des Opernabends war von den Herren Kapellmeister Conrad und Regisseur Marion die an sich sehr schätzenswerte alte Halévy'sche Singspieloper „Der Blitz" neu einstudiert worden und begegnete in der Besetzung mit Frl. Merrem, Frl. Eichholz, Herrn Jäger und Herrn Schroth freundlicher Aufnahme, obschon das Stimmen-Ensemble nicht völlig für eine wirklich fesselnde Wiedergabe des ganz auf Gesangskunst und Stimmreiz gestellten Quartettoperchens zureichte. Arthur Smolian

MANNHEIM: Was man von der neuen Ära hätte befürchten können, ist nicht eingetroffen. Intendant Gregori, dem das Schauspiel näher liegen muß als die Oper, hat diese nicht vernachlässigt, sie sogar mit künstlerischem Ernste zu heben gesucht und dabei auch Erfolg gehabt. Unter den beiden Kapellmeistern Arthur Bodanzky und Felix Lederer wurde manche wohlgelungene Vorstellung herausgebracht, u. a. auch die neu einstudierten Opern „Fidelio", „Barbier von Bagdad" und „Die Jüdin". Hans Pfitzners Musik zum „Käthchen von Heilbronn" erlebte in Verbindung mit der Aufführung des Kleistschen Dramas sogar hier ihre Uraufführung. Großen Beifall fand die erste der Dichter- und Tondichter-Matineen: „Des Knaben Wunderhorn"; zu den einführenden Worten und Rezitationen gesellten sich Lieder am Klavier und solche von Gustav Mahler mit Orchester.

K. Eschmann

MOSKAU: Die Privatoper im Theater Solodownikow hat die Saison mit Mussorgski's Oper „Chowanschtschina" eröffnet, die er als „musikalisches Volksdrama" bezeichnet. Die ausdrucksreiche Musik, die der Tondichter verwendete, konnte nur er, der Sohn seines Volkes, der feinsinnige Psychologe, liefern. Die Inszenierung ist herrlich, die Dekorationen sind stilvoll (mit einigen Ausnahmen). Die Chöre sangen ganz ausgezeichnet (Chormeister Bulke); die Soloszenen erreichten eine seltene künstlerische Höhe. Der Erfolg ist den Bemühungen des energischen Regisseurs P. Olenin zu verdanken. Palitzin wirkte höchst befriedigend als Dirigent. Das Streben zur Erreichung eines Gesamtkunstwerks ist im Theater Solodownikow unverkennbar. Serg. Iw. Simin, Inhaber der Privatoper, scheut keine Mittel, um seinem Werke zu dienen. Die zwei nächsten Premieren waren ebenfalls Glanzvorstellungen: Puccinis „Bohême" und „Quo vadis?" von Nouguès. Die Mitwirkenden bewährten sich in beiden Opern ausgezeichnet. — In der Kaiserlichen Oper sind die Abonnementsvorstellungen für die Wintersaison vergriffen. Tschaikowsky's Ballette „Der Schwanensee" und „Dornröschen" sind über die Bühne gegangen. E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Dieses Mal begann die Saison an unserem Hoftheater gleich mit einem Knalleffekt. Das lange vergeblich Erwartete ward endlich Ereignis Caruso hatte die große Gnade, sich bis zu uns armen Provinzialen herabzulassen und gab uns die Sensation wildester Kassenstürme und bis zu schwindelhafter — in jedem Sinne des Wortes! — Höhe hinaufgetriebener Eintrittspreise; man las von 150 Mk. für einen Parterrestehplatz! Und doch hatte die Intendanz in der Hinaufsetzung der Billettgelder das Ihre bereits reichlich getan und mag dabei nur lebhaft bedauert haben, daß sie nicht schon viel früher diesen Goldstrom in ihre Kassen gelenkt hat. Was mir bei dem ganzen, anderwärts ja oft wiederholten Vorgang einzig merkwürdig war, ist die Tatsache, daß die Leute so viel Geld für eine wirklich künstlerische Sache hingegeben haben. Denn Caruso ist in der Tat alles andere eher, als ein wildbrüllender Tenor des sonst gefeierten Schlages; er überrascht im Gegenteil durch eine weise geübte Zurückhaltung, die es ihm ermöglicht, an besonderen Glanzstellen eine Wirkung sondergleichen zu erzielen, ohne daß er genötigt wäre, seine Mittel irgendwie zu forcieren. Als feinster Künstler bewährte sich Caruso in der Art, wie er sich in das Ensemble der „Bohême", die ja nichts weniger als eine Star-Oper ist, einordnete. Der große Sänger trat da ganz zurück hinter den wahrhaft großen Künstler. Mehr Gelegenheit zum gesanglichen und schauspielerischen Hervortreten gibt der José; Caruso nutzte sie wiederum nur aus als der überlegene und überragende Künstler, der er in der Tat ist. Er singt seinen José mit einer Glut der Leidenschaftlichkeit in Stimme und Spiel, von der man unseren deutschen Sängern wenigstens einen Bruchteil wünschen möchte, dabei mit einer unaufhörlichen und fortreißenden Steigerung bis zum Schluß. Seine Gestaltung dieser Figur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist schlechthin unübertrefflich und vollendet. Sie wirkte so faszinierend, daß Caruso's Partnerin, Frau Preuse-Matzenauer, deren Hauptvorzug sonst überschäumendes Temperament nicht ist, mit fortgerissen wurde und eine Carmen sang und spielte, die man dem José ohne Bedenken als ebenbürtig an die Seite stellen darf. Überhaupt machte die ganze Vorstellung, auch kostümlich zum Teil neu ausgestattet, mit Bender, Gillmann, Brodersen, Frau Burg-Zimmermann und Frau Kuhn-Brunner einen ganz vorzüglichen Eindruck. Nicht so sehr kann man das von „Bohême" sagen, in der Frl. Craft als Mimi manches allzu arg verschleppte und Frl. v. Fladung die Musette ganz unmöglich gab. Doch entschädigten dafür die schönen Leistungen der Herren Bender, Brodersen und Gillmann. Hugo Röhr dirigierte die beiden Opern mit viel Gewandtheit und Hingebung. Das anfangs ein wenig zurückhaltende Publikum erwärmte sich mehr und mehr und spendete schließlich stürmischen Beifall.

Dr. Eduard Wahl

PRAG: Es ist nur ein Zufall, daß das Neue Deutsche Theater und das Tschechische Nationaltheater zu gleicher Zeit die Pantomime „Der Schleier der Pierrette" von Dohnányi in ihren Spielplan aufgenommen haben. Und beide Kunstinstitute haben damit einen großen Erfolg errungen. Dohnányi's Musik ist ja gefällig, dramatisch, einprägsam und, zum Teil wenigstens, brillant instrumentiert. Dabei nicht von übermäßiger Länge, so daß man den spannenden Vorgängen auf der Bühne mit ungeschwächtem Interesse bis zum Schlusse folgt. Im Deutschen Theater hat auch Wolf-Ferrari's Einakter „Susannens Geheimnis" gut gefallen, wenn auch die Aufführung für dieses duftige Miniaturstück zu schwerfällig geriet. Als Fliegender Holländer gastierte der Münchener Feinhals. Ein mehrabendliches Gastspiel von Emmy Destinn im Nationaltheater bewies, daß ihre Beliebtheit bei ihren engeren Landsleuten nach wie vor gleich stark ist. — Im Weinberger Stadttheater hat Oskar Nedbals Operette „Die keusche Barbara" einen nachhaltigen Erfolg erzielt. Nedbal nähert sich in seinem jüngsten Opus ganz bedenklich den Niederungen der Wiener Operette. Diesmal hat er ganz seine impulsive slawische Eigenart vergessen und ahmt nur geschickt nach, was Lehàr und Fall als die erfolggekrönten Operettenkomponisten vorgemacht haben. Den Kassenerfolg hat nun auch er, aber der rassige, temperamentvolle Nedbal hat verloren.

Dr. Ernst Rychnovsky

STRASSBURG: Wir erfreuen uns auch im Sommer einer musikalischen Bühne, die als Operettentheater auf einer recht achtbaren künstlerischen Höhe steht. Freilich war man diesmal mit den Solisten nicht besonders glücklich, namentlich von den Herren kamen gesanglich nur wenige in Betracht: Trautmann (mehr Operntenor von Zukunft), Reichart und namentlich Fritz Werner, der flotte Darsteller, der auch stimmlich fortgeschritten ist, unter den Damen hauptsächlich die schöne Stimme von Frl. Jenik. Von bedauerlicher Einseitigkeit war das Repertoire — beinahe nur die „neuesten" Modeschöpfungen eines Lehár und Fall, die fast totgehetzt wurden; die „klassische" Operette war so gut wie gar nicht vertreten — allenfalls „Fledermaus". Als völlige Nieten erwiesen sich „Herbstmanöver" und „Miß Dudelsack". Das Theater will sich jetzt ständig etablieren; mit welchem Erfolg, muß die Zukunft lehren. — Die Oper tritt in eine bedeutsame Ära durch die Anstellung Hans Pfitzners als Operndirektor; neben ihm Fried und Büchel. Ersterer selbst hat bisher „Tannhäuser" neu inszeniert, äußerst wirksam, bis auf den verunglückten Venusberg im dritten Akt und die stilwidrige „Pariser Bearbeitung". Als Spiel- und Musikleiter brachte er den „Freischütz" zu einer bemerkenswerten, musikalisch vollendeten Wiedergabe, bis auf das Tempo mancher Chöre. Mit der „Abstraktion" der „Wolfsschlucht" kann ich mich nicht einverstanden erklären: nicht nur Weber persönlich, sondern auch die Volksopereigenschaft des Werkes erheischt unbedingt den greifbaren Höllenspuk, nicht den etwas „überbildeten" Verzicht darauf. — Im übrigen hat das Repertoire noch nichts Neues gebracht, nur Wiederholungen der Vorjahre, wobei d'Albert („Tiefland", „Izeyl") eigentlich über Verdienst kultiviert wird. — Unsere neue „Dramatische", Frl. Gärtner, erfüllt nicht so ganz die durch ihre Vorgängerin (Frau Lauer) verwöhnten Ansprüche; zwar spielt sie intelligent und singt seelenvoll, aber die Stimme ist für viele Rollen zu hell und scharf, etwas ungleich gebildet. Auch sonst fehlt es, namentlich den Tenören, an wirklich faszinierendem Glanz, der das Publikum anzöge, während Baß und Bariton (H. Wissiak und v. Manoff) recht gut sind, ebenso die Mehrzahl der Damen (Mahlendorff, Hermann, Croissant). Das Engagement von ca. sechs Anfängern kann nicht gebilligt werden; wenn auch einige davon brauchbar sind (Frl. Spurny, Gütersloh), so fehlt ihnen doch Routine und Repertoire, und verschiedene andere — Neulinge und Ältere — beweisen wieder den alten Satz, daß Jemand ein vortrefflicher Musiker sein und doch von Stimme nicht viel verstehen kann. Ein zugkräftiger Wechsel verschiedener Fächer würde Repertoire und Besuch heben — so aber „kleben" vielfach die Mittelmäßigen, und die Hoffnungsvollen verschwinden. Landgraf, werde hart!

Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Die Warschauer Oper befindet sich in einem Übergangsstadium; im nächsten Jahr wird sie wieder von der Regierung übernommen werden. Der jetzige Direktor, der Opernsänger S. Metaxian, hat die Saison mit der ziemlich bekannt gewordenen Oper „Quo vadis?" angefangen, die, nach dem Roman von Sienkiewicz bearbeitet, bei uns um so mehr interessieren mußte. Die Oper mit der Musik eines jungen französischen Komponisten Nougès, ist sehr effektvoll und szenisch gedacht, und darin liegt der Grund, daß sie überall mit Erfolg durchdringt. Die Musik ist ziemlich unbedeutend. Das beste verdankt der Autor direkt der Massenet'schen Muse; reizend sind dagegen die Dekorationen und die ganze äußere Ausstattung der Oper. Auch hier bildet dieser Teil den Hauptanziehungspunkt fürs Publikum. Die Oper unter Kapellmeister Cimini's Leitung (Regie: M. Lewicki) wurde ganz gut herausgebracht; die Hauptrollen sangen: Frau Bogucka,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Frl. Vohl, Frl. Czaplinska und Frau Lewicka, Herr Zeni, Brzezinski, Metaxian, Malawski usw. H. v. Opieński

WIESBADEN: Unsere Hofoper brachte — seit Mitte August — als einzige nennenswerte Tat: Wolf-Ferrari's Einakter „Susannens Geheimnis". Das textlich sehr anspruchslose und in Hinsicht darauf nur allzu breit ausgesponnene Werkchen fand freundliche Aufnahme. Eine ganze Reihe Berliner Gäste erschien: Grüning als Tristan imponierte am meisten; Maria Labia als Carmen spielte höchst lebendig, enttäuschte aber in bezug auf stimmliche Begabung; gegenwärtig ist Kurt Sommer zu längerem Gastspiel anwesend und erfreut durch sein frisches, künstlerisches Zugreifen in allen erdenklichen lyrischen und heroischen Tenorpartieen. Otto Dorn

KONZERT

BARMEN: Musikfest lebender deutscher Tonsetzer. 14.—16. Oktober. Die gewerbfleißige Wupperstadt, in der von jeher viel und meist recht gut musiziert wird, hat nun auch ihr Musikfest gehabt. Der hübsche Gedanke, ein Fähnlein lebender Tonsetzer einzuladen, die zum Teil selbst als Dirigenten und Vermittler ihrer Schöpfungen auftreten, stammt von Richard Senff; die Ausführung erleichterte die Begeisterung des von ihm geleiteten Lehrergesangvereins sowie die tatkräftige Hilfe des Protektors Max Ibach, einiger weiterer Mäzene und der Stadt Barmen. So konnten elf schaffende Künstler, alles Studiengenossen Senffs von der Königlichen Hochschule der Musik in Berlin, sich zusammenfinden und um die Gunst der heiligen Cäcilie ringen. Man lernte eine Anzahl Persönlichkeiten von solider musikalischer Gebarung kennen, über denen die Muse nicht in Sturm und Drang, sondern in sittig-erfreuendem Ernste waltet. Ohne Frage ist Wilhelm Berger als erster zu nennen. Seine Ballade für Bariton und Orchester „Der Mönch" imponierte als stimmungsvolle meisterhaft instrumentierte Nachschaffung des Gedichts, die durch den vollendeten Vortrag des Kammersängers Arlberg zu packender Wirkung kam. Auch der fantastische „Totentanz" für gemischten Chor und Orchester sowie die anziehenden, fein gearbeiteten Variationen für zwei Klaviere, von Berger und Ernst Wolff gespielt, loben den Meister, während zwei Frauenchöre ihn nicht gerade von der starken Seite zeigten. „Halleluja", ein Chorwerk von Friedrich E. Koch, befriedigte trotz des großen Apparates weniger als das Waldidyll für Klavier, Cello und Violine, dem allerdings die vorzügliche Wiedergabe durch Rehbold, Körner und Fähndrich zugute kam. Von weiteren Orchesterwerken sind zwei symphonische Sätze von Seyffardt sowie eine formschöne Ouvertüre zu Hauptmanns „Die versunkene Glocke" von Amadeus Wandelt zu nennen. Einem Violinkonzert von Fritz Kauffmann und einem Klavierkonzert von Stavenhagen, sehr interessanten, frisch und kühn zugreifenden Werken, verschafften Felix Berber und Hans Rehbold, ein Schüler Stavenhagens, großen Erfolg. Mit einem recht eigenartigen, nur etwas zu lang geratenen „Gesang der Geister über den Wassern" für sechsstimmigen Chor, Sopransolo und Orchester war Richard Senff an den Ehren des Musikfestes beteiligt. Die Kammermusik war durch ein Quartett von Seyffardt vertreten, dessen dritter Satz besondere melodische und rhythmische Feinheit besitzt, sowie eine Sonate für Klavier und Violine von Leopold Schmidt, die gesundes musikalisches Empfinden und lebhaften Sinn für gefällig melodische Linienführung aufweist. Aus der etwas beängstigenden Fülle vokaler Darbietungen seien zwei gemischte Chöre von Martin Gebhardt genannt; auch Duette und Lieder von Ernst Wolff, Felix Bläsing, Fritz Kauffmann, Wandelt, Leopold Schmidt und Egidi, der noch seine bedeutende Orgelfuge über „Ein feste Burg" selbst spielte, fanden dankbare, zum Teil begeisterte Zuhörer. Außer dem Lehrergesangverein und seinem unermüdlichen Dirigenten war Elisabeth Boehm van Endert mit dem gleichen Erfolge wie Arlberg um eindringlichste Interpretierung der Lieder bemüht; eine weitere Zahl Sänger, Sängerinnen und klavierspielender Herrschaften möge mit einer Gesamtanerkennung vorlieb nehmen. Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Siegfried Ochs brachte im 1. Abonnementskonzert des Philharmonischen Chores Beethovens „Missa solemnis" zur Aufführung. Es war wohl die bestgelungene, die wir bisher in Berlin gehört haben. Selbst die schwierigsten Partieen des Werkes erklangen in vollendeter Schönheit, namentlich dem Chorsopran gebührt rückhaltlose Anerkennung für die auch nicht einen Augenblick ermattende Energie der Tonfärbung. Beethoven verlangt ja in dieser Messe von dem Chor eine Schlagfertigkeit des Ausdrucks, einen merkwürdig jähen Wechsel der dynamischen Schattierungen, der von seiten des Dirigenten nur durch gewissenhaftes Arbeiten mit einer großen Stimmasse zu erreichen ist. Das plötzliche Abbrechen im ff und sofortige Wiedereinsetzen im pp glückte wunderbar und war von köstlicher Wirkung. Der Ausgang des Credo, die Fuge „et vitam" mit dem Amen bildete wohl den Höhepunkt des ganzen Abends. Neben dem Chor und unseren Philharmonikern machten sich die vier Solostimmen — Anna Stronck-Kappel, Pauline de Haan-Manifarges, Felix Senius und Thomas Denys — wohlverdient um die herrliche Aufführung; die Orgelpartie spielte Bernhard Irrgang. — Nikisch begann im 2. Philharmonischen Konzerte mit Glucks wuchtiger Ouvertüre zur „Alceste", zu der Weingartner einen wirkungsvoll ausklingenden Abschluß gesetzt hat, und schloß mit Beethovens vierter Symphonie. Als Novität enthielt das Programm eine neue Tondichtung „Zu einem Tondrama" für großes Orchester von Friedrich Gernsheim, ein von echter Tragödienstimmung durchwehtes Stück. Aus den plastischen Motiven entwickelt sich in interessanter Verarbeitung ein breiter Aufbau; das Orchester ist farbenreich behandelt. Ganz besonders schön in der melodischen Linie wie in der weichen Tonfärbung wirkt in der Mitte das milde Thema Ges-dur, das dann gegen das Ende hin ganz umgestaltet in C wieder auftritt, rhythmisch gefestet und in vollem orchestralen Glanze erklingend. Mischa

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Elman spielte das Brahmssche Violinkonzert zwar etwas klein im Ton, aber glockenrein in der Intonation, mit voller technischer Herrschaft über die vielen Schwierigkeiten des herben Violinsatzes. — Im 2. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle brachte Richard Strauß die Symphonie in a von Saint-Saëns, Beethovens Pastorale und sein „Heldenleben", im 3. den „Carnaval romain" von Berlioz, drei Nocturnes von Debussy, „Till Eulenspiegels lustige Streiche" und Beethovens Fünfte. Das Saint-Saënssche Werk ist in der Erfindung recht leer, aber fein durchgearbeitet und durchsichtig instrumentiert, in der Faktur mehr eine Suite als eine Symphonie, der ganze erste Satz ein aus einem Thema aufgebautes kontrapunktisches Gebilde ohne Gegenmotiv. Debussy's Musik mit ihrer welken Monotonie, ihrem matten Einherschleichen, ihren raffinierten Häßlichkeiten der Harmonieen wirkt quälend auf den Hörer. „Nuages", „Fêtes" und „Sirènes" titulieren sich diese Tondichtungen; in dem letzteren wirkt ein Frauenchor mit, der keine Worte singt, sondern nur vokalisierend in das Orchester Laute hineinwimmert. Als gleich danach der Dirigent seinen „Till Eulenspiegel" anhob, atmete man förmlich auf; mir gilt dies Werk als das musikalischste seines Autors, geistreich in der Erfindung wie in der Verarbeitung der Motive, reizvoll in der abwechslungsreichen Verwertung der Orchesterinstrumente. Während Debussy recht deutliche Opposition im Saale erweckte, wurde Richard Strauß fast ostentativ bejubelt, allerdings nur nach seinem „Till Eulenspiegel", weniger nach dem „Heldenleben", dessen Kampfmusik mit der verwirrenden Kontrapunktik und dem alles niederschmetternden Lärmen manchen Hörer zum Saal hinaustrieb; sie konnten nicht aushalten bis zu dem versöhnenden Schluß, der zum schönsten gehört, was Richard Strauß geschaffen hat. Die Mehrzahl der für diese Konzerte abonnierten Hörer steht vorläufig noch auf dem Standpunkte, daß ihnen mit den Beethovenschen Symphonieen das Beste geboten wird. Man setzt sich mit einer ganz anderen Sammlung, mit Andacht zurecht, wenn der Dirigent den Taktstock erhebt zu Beethovens Musik. Ob wohl Richard Strauß zu ihr in einem wirklichen Herzensverhältnis steht? Oft will mir's scheinen, als ob er sich gar zu sehr damit beeilte, sich ihrer zu entledigen; er drängt z. B. mit dem ersten Satze der c-moll Symphonie, mit dem Finale der Pastorale so hastend vorwärts, daß man an der Musik wie im Auto sitzend vorüberrast. Und dann weiß er doch wieder stark zu fesseln, wenn er sich näher ins Ausfeilen einläßt, wenn er das Orchester zu gewaltigen Steigerungen hinreißt, wie im Übergang aus dem Scherzo zum C-Finale der Fünften, so daß einem fast der Atem stockt. — Die Singakademie hat mit Händels „Israel in Ägypten" eine vortreffliche, abgerundete Aufführung dargeboten. Saftig und voll, großzügig und im einzelnen auch fein schattiert klang alles, was der Chor unter Georg Schumanns Leitung sang. Und welch eine Fülle kraftvoller, charakteristischer Tonbilder enthält das Werk! Die Soli treten weit zurück in der Bedeutung, nur das berühmte Männerduett, von den Herren Arlberg und Weißenborn gut zur Geltung gebracht, steht den Chorsätzen gegenüber ebenbürtig da. Fanny Opfer und Tilly Koenen vertraten die Partieen der Soli im Sopran und Alt. An der Orgel wirkte Bernhard Irrgang mit, am Klavier Max Eschke, der seit dem Frühjahr dem Hauptdirigenten der Singakademie hilfreich zur Seite steht. — Berthe Marx-Goldschmidt hat das Wagnis unternommen, die sieben historischen Konzertprogramme für Klaviermusik, die einst ein Anton Rubinstein am Abend seines Lebens gespielt hat, jetzt nach 25 Jahren wieder hervorzusuchen und sich damit hören zu lassen. Sie hat nicht gut daran getan, denn ihr fehlt Geist und Phantasie, sie spielt langweilig und verständnislos alles herunter. Es klingt alles abstrakt im Ton, völlig gemütlos. Viel zu materiell im Ton, zu dick spielt sie die alten französischen Meister; Beethovens cis-moll und Waldsteinsonate wurden so robust angefaßt, daß ich froh war, als ich aus dem Saal herausschlüpfen konnte. — In der Zwölfapostel-Kirche fand zur Feier des Reformationsfestes ein liturgischer Gottesdienst statt, mit dem der Versuch gemacht wurde, die geistliche Musik der beiden deutschen Meister Heinrich Schütz und Seb. Bach zu verwerten. Der Geistliche stand vor dem Altar und sprach die Worte der Liturgie, verlas die Epistel und das Evangelium des kommenden Sonntags; ihm antwortete bald der Chor für liturgische Gottesdienste, bald der des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik (Prof. G. Rolle). Bernhard Irrgang spielte auf der Orgel einige der tiefsinnigen Choralvorspiele Bachs, mit denen alsdann zum Gemeindegesang hinübergeleitet wurde. Natürlich wurde Luthers „Ein feste Burg" an dem Reformationsfeste gesungen. Die Chöre hielten sich recht wacker, namentlich klang der Psalm 98 „Singet dem Herrn ein neues Lied" rein und rhythmisch klar. Das Gotteshaus war dicht besetzt, alle nahmen regen Anteil an der Musik. Mit diesem liturgischen Nachmittagsgottesdienste ist ein glücklicher Anfang gemacht, die Schätze der Kirchenmusik unsrer deutschen Meister auch für die Kirche, für die Gemeinde in der Kirche neu zu gewinnen, denn für sie, nicht für den Konzertsaal, ist diese Musik geschaffen. Weitere derartige Gottesdienste sind für die kommenden Monate bereits in Aussicht gestellt.

E. E. Taubert

Im 1. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde (Oskar Fried mit dem Blüthner-Orchester) gelangten die Brahmssche e-moll Symphonie und Charpentier's aus dem Jahre 1880 stammende, ungemein reizvolle, das italienische Volksleben auf Grund von geistvoll verarbeiteten Volksmelodieen schildernde Suite „Impressions d'Italie" zur Aufführung, die hier bisher nur einmal in einem Konzert Colonne's zu Gehör gekommen war. Dazwischen sang Elena Gerhardt, jedoch ohne besonderen Eindruck zu hinterlassen, die drei Rautendelein-Lieder von Gerhart Hauptmann in einer Vertonung von Julie Weißberg, die auf die einfach-volkstümlichen Texte zu wenig Rücksicht genommen, jedoch durch beinahe raffinierte Orchesterbehandlung und feine Stimmungsmalerei zum mindesten eine starke Talentprobe geliefert hat. Im 2. Konzert sollte offenbar die Wahl von Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aulis" und die von dem vortrefflichen Geiger Arrigo Serato gespielte e-moll Sonate von Bach (mit Streichorchester und Orgel auf Grund des bezifferten Basses von Respighi bearbeitet) alle diejenigen versöhnlich stimmen, die etwa an der noch ungedruckten symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande" des Wiener Neutöners Arnold Schönberg von vornherein Anstoß nehmen würden. In der Tat bedeutet dieses fast 50 Minuten dauernde Werk eine starke Zumutung für den gewöhnlichen Konzertbesucher, von dem es eine große geistige Mitarbeit und auch eine ziemlich genaue Kenntnis der höchst eigenartigen Maeterlinck'schen Märchendichtung verlangt. Schönberg war nicht in derselben glücklichen Lage, wie z. B. Debussy, der nur die Bühnenwirksamkeit dieser Dichtung durch seine Musik erhöhen sollte; er mußte deren Bühnenbilder uns aus eigener Kraft vorzaubern, und dies ist ihm gar nicht selten gelungen. Die Hauptschwäche seines (übrigens bereits 1902 geschriebenen) Werkes ist ihre Formlosigkeit und Unübersichtlichkeit. Es müßte suitenartig in eine Reihe einzelner Bilder zerlegt werden. Auch fehlt es nicht an Stellen, wo die im allgemeinen sonst so überreiche Phantasie des Komponisten nachgelassen hat, wie uns auch Stellen begegnen, die wir wenigstens nach einmaligem Hören nicht recht zu deuten und in die Szenen des Dramas einzureihen wissen. Schönbergs melodische Erfindung ist aber oft grandios und fast immer großzügig; es sind keine kleinen Motivchen, die er bringt, sondern meist gewaltige, packende Melodieen, denen er auch ein stets interessantes, meist sehr anziehendes und schönes instrumentales Gewand angezogen hat. In der Harmonik und Farbenmischung ist er oft noch kühner als in seinem Sextett und Quartett. Daß er dabei oft über das Ziel hinausschießt, in Kakophonieen verfällt, die gar zu leicht Oppositions- und Lachlust erwecken können, soll nicht verschwiegen werden; es darf uns aber auch dies nicht hindern, seine ohne den dritten „Tristan"-Akt wohl kaum denkbare symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande" für ein geniales Werk zu erklären. Hoffentlich kommt Schönberg bald aus der Sturm- und Drangperiode, in der er sich offenbar noch befindet, heraus; sicherlich ist er eigenartig und bestrebt, neue Bahnen einzuschlagen. — Der ausgezeichnete Pariser Geiger Achille Rivarde gab ein Konzert mit dem Philharmonischen Orchester, in dem er neben Konzerten von Saint-Saëns (A-dur) und Lalo (f-moll) das Beethovensche ungemein anziehend interpretierte. — Gleichfalls meisterhaft geigte Fritz Kreisler, der vom Blüthner-Orchester unter Leitung von Ignatz Waghalter recht anschmiegend begleitet wurde; insbesondere kann ich mich kaum erinnern, den langsamen Satz des Bachschen E-dur Konzerts so tonschön und so durchgeistigt gehört zu haben; Kreisler ist ja schon längst aus einem bloßen Virtuosen ein wahrhaft musikalischer Vortragskünstler geworden und sucht besonders in der Wiedergabe älterer Violinwerke seinesgleichen. — Franz v. Vecsey hatte wieder einen großen Erfolg in einem eigenen Konzert mit dem Philharmonischen Orchester; sein bestes bot er unstreitig in dem Brahmsschen Doppelkonzert, wobei er einen ausgezeichneten Partner in dem Wiener Violoncellprofessor Paul Grümmer hatte; er wiederholte das Konzert von Sibelius und machte uns mit dem neuen Konzert von Karl Bleyle, op. 10, bekannt (Verlag: Breitkopf & Härtel; Klavierauszug und Solostimme Mk. 6.—.) Es ist recht dankbar und dabei nicht übermäßig schwierig für den Solisten, auch sehr hübsch unter Zuziehung einer Harfe instrumentiert. Bedeutend in der Erfindung ist es aber nicht; besonders gilt dies vom ersten Satz, in den der Komponist sehr geschickt eine nicht aus dem Rahmen des Ganzen fallende Kadenz eingelegt hat. So recht für ein größeres Publikum bestimmt ist der langsame Satz. Eine eigene Note schlägt aber der Tonsetzer erst in dem in harmonischer und rhythmischer Hinsicht nicht alltäglichen letzten Satz an. Sicherlich verdient dieses Konzert trotz der von mir gemachten Einwendungen Beachtung. — Willy Burmester ließ sich wieder, von Emeric von Stefaniai, dem trefflichen Pianisten, begleitet, hören und huldigte Karl Goldmark nachträglich zu seinem 80. Geburtstag durch den Vortrag von dessen Violinkonzert. Außerdem spielte er wieder und zwar in geradezu unübertrefflicher Weise eine ganze Anzahl von ihm bearbeiteter kleiner Stücke, unter denen ein deutscher Tanz vom alten Hummel ganz besonders gefiel. Wenn nur nicht diese bei der Fülle guter Originalkompositionen auch durchaus entbehrlichen Bearbeitungen gar zu dilettantisch und geschmacklos und auf den bloßen Effekt hin zugeschnitten wären! Insbesondere fordert die Verballhornisierung der Canzonetta aus dem Mendelssohnschen Streichquartett op. 12, der Burmester die Bezeichnung Capriccietto beigelegt hatte, den schärfsten Protest heraus; Respekt vor dem Original und Verständnis für dessen feine Stimmführung ging darin Burmester völlig ab. — Einen Sonatenabend veranstalteten Ernst von Dohnányi und Henri Marteau, zwei Künstler, über deren Bedeutung für das Musikleben längst die Akten geschlossen sind; auf dem Programm stand Schumanns selten öffentlich gespielte a-moll, die Grieg'sche in c-moll und die einzige von Richard Strauß. — Zweimal ließ sich das Brüsseler Quartett hören. In kaum zu überbietender Ausführung brachte es am ersten Abend zwischen Mozarts C-dur und Beethovens f-moll das hier bisher noch unbekannte Quartett in F-dur von Maurice Ravel, einem Gefolgsmann Claude Debussy's, zur Aufführung. Dieser Neutöner bedient sich mit Vorliebe der Ganztonleiter und liebt Quintenfolgen. Sein Hauptaugenmerk ist vor allem auf Abwechslung in der Rhythmik gerichtet; besonders gern wendet er den $^5/_4$- und $^5/_8$-Takt an und verbindet mit Vorliebe den $^3/_4$-Takt mit dem $^6/_8$-Takt Zugleich ist er einer der feinsten Stimmungsmaler; besonders tritt dies in dem langsamen Satz zutage, der hochoriginell wäre, wenn wir nicht Debussy kennen würden. Auch unter jungrussischen Einflüssen steht Ravel gelegentlich, vor allem in dem ersten Satz, der in Wohllaut getaucht und verhältnismäßig einfach gehalten ist. Weit. wirkungsvoller ist das Scherzo und das Finale' beide Sätze erfordern durchaus eine virtuose Wiedergabe. Daß dieses Ravel'sche Quartett hier eine beinahe begeisterte Aufnahme gefunden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat, sei besonders hervorgehoben. Der zweite Abend der Brüsseler brachte das F-dur Quartett von Beethoven, das er, wie ich in Band 17, Seite 250ff. der „Musik" nachgewiesen habe, in durchaus selbständiger Weise nach seiner E-dur Klaviersonate op. 14 No. 1 bearbeitet hat, die beiden sehr reizvollen Sätze des unvollendeten Quartetts von Grieg und Schuberts so überaus melodisches, nur gar zu langes G-dur Quartett. — Das solide Leistungen bietende Gebrüder Post-Quartett, dessen hervorragendstes Mitglied der Violoncellist, erwarb sich ein Verdienst durch Vorführung des hier so gut wie unbekannten ersten der drei Quartette Felix Draesekes; ist auch darin der langsame Satz etwas trocken in der Erfindung, so gilt dies durchaus nicht von den übrigen, echt quartettmäßig gearbeiteten Sätzen; insbesondere ist das Finale geradezu famos durch eine feine Arbeit und frische Erfindung. In dem Klavierquintett von Brahms wurden die Herren Post, die auch Beethovens sogenanntes Harfenquartett spielten, von Chr. Gerh. Eckel wacker unterstützt. — Zu den Sängerinnen, denen man immer gern wieder begegnet, gehört Marie Louise Debogis: sie trägt individuell vor und nutzt ihre schlanke Sopranstimme wirklich künstlerisch aus. Freilich, an üppiger Pracht und Kraft der Stimme und an Leidenschaft ist ihr Emmy Destinn überlegen. Diese Künstlerin, deren meisterhafte Atemführung gar nicht genug gerühmt werden kann, ließ in ihren zwei Konzerten wieder aufs deutlichste erkennen, welch schweren Verlust ihr Scheiden aus unserem Königlichen Opernhause für uns bedeutet. Besonders mit der Arie aus Saint-Saëns' „Samson und Dalila" begeisterte sie das Publikum in hohem Grade. Im zweiten Konzert gab sie ihrem Landsmann Oskar Nedbal Gelegenheit, an der Spitze des Philharmonischen Orchesters zu zeigen, daß er mittlerweile ein zielbewußter Dirigent geworden ist. Im ersten Konzert begleitete Otto Bake die Künstlerin am Klavier, während der Pianist Sergei von Bortkiewicz gefällige Stücke eigener Komposition beisteuerte. — Der Baritonist Gustav Franz hat entschieden Fortschritte in der künstlerischen Behandlung seiner weichen, hauptsächlich für lyrische Aufgaben geeigneten Stimme gemacht; zu loben ist auch sein Programm, das eine Reihe wirksamer neuer Lieder von Hugo Kaun, Paul Ertel und Clemens Schmalstich enthielt, der sich dabei wieder als trefflicher Begleiter bewährte. Wilhelm Altmann

Sehr anregend verlief der 1. symphonische Musikabend des Berliner Konzertvereins. Josef Stransky brachte mit dem Blüthner-Orchester Bruckners „Fünfte" zur Aufführung. Muß man schon für die seltene Gelegenheit dankbar sein, des Meisters gewaltige Schöpfung in Berlin überhaupt wieder einmal hören zu können, so verdienen die liebevolle Art und Weise, wie das Werk interpretiert wurde, und der Feuereifer, mit dem das Orchester sich seiner schwierigen Aufgabe entledigte, hohes Lob. Die offensichtlich aufs sorgfältigste vorbereitete Wiedergabe hinterließ einen nachhaltigen Eindruck; der Glanz und die Pracht des triumphalen Finale war von geradezu niederzwingender Wirkung. Felix Draesekes vornehm gehaltenes Vorspiel zur Oper „Herrat" und Liszts ungarische Rhapsodie No. 1 bildeten die anderen orchestralen Gaben. Eine faszinierende Wiedergabe des g-moll Konzerts von Bruch durch Henri Marteau, der für Karl Flesch eingesprungen war, bedeutete einen weiteren Höhepunkt des genußreichen Abends.

Willy Renz

Ferruccio Busoni bleibt immer einzigartig, sowohl in seinem kolossalen Können in allen Punkten wo die Technik den Ausschlag gibt, oder wo Ausdrucksaufgaben vorliegen, die seinem Empfinden zugänglich sind. Einzigartig ist aber auch sein geistiges Versagen z. B. bei einer Beethoven-Sonate. Man ist bereits daran gewöhnt, gerade diesen Meister von unseren Virtuosen erbarmungslos zerspielt zu sehen, derartig aber, wie Busoni die Sonate op. 106 behandelte, habe ich bisher noch keinen Pianisten sich Beethoven gegenüber benehmen sehen. — Jean Gerardy trug auf seinem etwas stark näselnden Violoncello eine Sonate von Corelli sehr schön vor; in einem Konzert von Bach, von dem Konzertgeber für Violoncello mit Streichorchester und Harmonium arrangiert, zeigte sich der Künstler aber unfähig zu einem Zusammenspiel. Auch bei einem Solovortrage würde Bach größere Straffheit fordern, als Gerardy sie aufzubringen vermag. — Lula Mysz-Gmeiner gab ihren ersten Lieder-Abend. Es ist nach wie vor ein Genuß, ihren Darbietungen zu lauschen. Der tiefe Mezzosopran der Sängerin gibt gerade in den hohen Lagen herrliche weiche Töne her, wenigstens im piano. Bei forte-Stellen fällt die Neigung zum Forzieren des Tones unangenehm auf. Der Vortrag der Künstlerin ist besonders meisterlich bei der Übermittelung starker Affekte. Still-intime Stimmungen wie etwa in Brahms' „Wie Melodieen leise" liegen ihr weit weniger. — Susanne Dessoir sang neben Liedern von Brahms und Wolf fünf Stücke von Oscar Fried, die sämtlich wohlgelungene echte Lieder sind. Es ist hocherfreulich, daß ein Musiker, der wohl am letzten in den Verdacht einer rückschrittlichen Gesinnung kommen kann, hier sich durchaus in der alten schlichten Art unserer älteren Liedmeister ausdrückt. So überrascht er uns weder durch harmonische noch durch rhythmische Neuigkeiten, wohl aber um so angenehmer durch eine gefällige ausdrucksvolle Melodiesprache, die man heute zumeist missen muß. Frau Dessoir verhalf den Liedern durch ihre große Vortragskunst zu einem schönen Erfolge.

Hermann Wetzel

Leonore Wallner erwies sich in einem erlesenen Programm als hochintelligente Sängerin, die ohne besondere Mittel — vielleicht kam eine Indisposition hinzu — ein Publikum gut zu unterhalten vermag. C. V. Bos begleitete wie immer mit Feingefühl für das Dargebotene wie für die Natur der Spenderin. — Maria Labia ließ sich als Konzertsängerin vernehmen. Sie besitzt das edle Metall der ganz großen Sängerinnen ohne deren letzte, instrumentelle Kunst. Für diese ist sie zu zart und zu weiblich; aber, wie gesagt: ihr Metall, ihr „Ton" gehört zu den wundervollsten Erlebnissen nicht nur einer Saison. Was ihr vollkommen gelingt (z. B. Seconda Mattinata von Paolo Tosti), ist lieblicher schlechthin undenkbar. Einen Teil des Programms er-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ledigte der Pianist Alberto Jonas mit Bravour und Eleganz. Im cis-moll Scherzo von Chopin vermißte man Geist und beherrschte Leidenschaft. — Ethel Leginska, Pianistin: ein mannweiblicher Tollkopf voller Glut und echt musikalischer Empfindung. Ihr Ton ist süß und voll und ihre Technik zumeist sauber, aber ihr Temperament reißt sie so unbändig fort, daß dem Hörer, mehr als es der musikalische Moment erfordert, angst und bange wird. — Elsa Gregory, die sich schon im vorigen Winter wenig vorteilhaft produzierte, tat es diesmal mit noch geringerem Erfolg. Die junge Dame ist sehr anmaßlich: wir hörten eine schlechte Liedersängerin, eine schlechte Lautenspielerin und eine sehr schlechte Komponistin, gerade genug für einen einzigen Abend. — Geh. Hofrat Professor Dr. Henry Thode-Heidelberg sprach im Richard Wagner-Bund über die kulturelle Bedeutung der Bayreuther Festspiele. Er ging davon aus, daß weder die Industrie an sich, noch das Wissen an sich kulturschaffend seien, wohl aber die Kunst. Daher die hohe Bedeutung Weimars und Bayreuths, dessen Festspiele als Weiterentwickelung des Kulturideals der Klassiker anzusehen seien. Die Wirksamkeit an beiden Stätten stehe mit dem griechischen Kunstleben in Beziehung; doch sei die Harmonie dem christlichen Germanentum versagt. Nur die Kunst könne diese Harmonie wieder aufbauen. Bis Wagner aber habe es an der Sprache hierfür gefehlt. Der Inhalt der Kulturidee Wagners sei nach einem Wagnerschen Wort: in der Kunst wissend zu werden durch das Gefühl; das Wissen durch das Gefühl sei das einzige, das zu den tiefsten Wahrheiten führt. Und nun hielt der Vortragende eine reguläre Predigt über die drei von ihm symbolisierten Rufe, die die Hörer zu den Festspielen rufen. Diese drei Rufe sind ihm: der Festesruf, der den Menschen von der Zerstreuung zur Sammlung zieht; der Weckruf, der ihn, indem er ihn auf die Verkettung der Künste (Bühne und Orchester) und auf das liebeheischende Zusammenwirken der Künstler hinweist, an den religiösen Charakter der Kunst gemahnt und zur Selbstlosigkeit und zur Selbsterkenntnis anspornt; endlich der Weihe- oder Gralsruf, der gegen alle Mittelmäßigkeit sich erhebt, indem er uns zum einzig Edlen hinführen will, und der uns lehrt, daß das Dasein eine tiefe Tragödie sei, daß aber aus dem Leide die Erlösung erblühe ... Wahrlich, eine glänzend konstruierte Rede und eine wundervolle Lobeshymne auf die Kunst, auf alle echte und wahre Kunst. In welchem Grade aber diese Kunst durch Wagner zur Tatsache geworden ist — daß Wagner zum germanischen Mythos zurückkehrte, ist nur ein äußeres Moment, und inwiefern seine Gestalten typisch-menschlich seien, bleibt zu beweisen —, diese Antwort blieb der Redner uns schuldig. Es war eine Werbung, aber keine sachliche Begründung. — Angelica Rummel sang vor einem großen Kreise von Verehrern. Der Wohlklang ihrer Stimme ist von apartem Reiz; doch fehlt ihr die straffe Energie, die nötig ist, um dem Tone Rückgrat zu verleihen und um Detonationen zu vermeiden. Das zeigt sich sehr, wenn sie zu bedeutenderen Stücken („Allmacht" von Schubert) greift. — Alma Brunotte stellte sich die schwere Aufgabe, einen ganzen Liederabend mit Hugo Wolf zu füllen; sie löste sie mit Glück und Geschick. Wenngleich das spröde, aber gutgeschulte Organ der Sängerin nicht dazu beiträgt, den guten Eindruck zu befestigen, gibt sie doch so viel Wohlvorbereitetes und Eigenes, daß man ihre Gaben mit Vergnügen entgegennimmt. Arno Nadel

In Margaret von Möllendorff lernte man eine Pianistin kennen, die zwar noch in der Entwicklung begriffen ist, jedoch schon so viel erkennen ließ, daß sie auf dem besten Wege ist, etwas zu werden. Ihr Spiel stand auf ansehnlicher Höhe. Zu tadeln ist vor allem noch die mangelhafte Kenntnis des Pedalgebrauchs. Drei neue Kompositionen von Hugo Kaun und Karl Kämpf brachte sie zum ersten Male öffentlich zum Vortrag; die Stücke sind alle für Pianisten dankbar geschrieben, jedoch kompositorisch zu anspruchslos, als daß sie weiter interessieren könnten. — Der Liederabend von Dora Schulze fiel durch eine außerordentliche Verdunkelung des Saales auf. Man konnte kaum Personen erkennen, geschweige denn den Text der Lieder nachlesen; es blieb einem also nichts anderes übrig, als sich mit geschlossenen Augen ganz der Stimmung hinzugeben, die leider ausblieb, da das Organ der Sängerin weder Klang, Kraft noch Schulung verriet. — Mostyn Bell sang zum größten Teil alte englische Lieder. Die Stimme klingt sympathisch, auch der Vortrag war ganz annehmbar. Bei den Liedern von Brahms und Wolf hatte der Sänger mit der deutschen Aussprache zu kämpfen. — J. W. Otto Voss veranstaltet in diesem Winter sechs Konzerte, in denen er die „Klavier-Literatur in ihrer historischen Entwicklung von Beethoven bis Brahms" vorführen will. Der erste Abend war ausschließlich Beethoven gewidmet. Die Leistungen des Pianisten waren lobenswert. Es gibt nicht viele, die Beethoven so innerlich zu spielen vermögen. — Über eine ganz wundervolle Altstimme verfügt Johanna Kiss. Auch versteht die Sängerin feinfühlig vorzutragen. Es war daher sehr zu bedauern, daß ihre Stimme beim „Wirtshaus" von Schubert vollständig versagte. Dieses Versagen der Stimme stellte sich nicht mehr in solcher Totalität, aber doch noch öfter am Abend ein. Der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, daß die Sängerin ihre Stimme nicht so in der Gewalt hat, wie man es von einer durchgebildeten Sängerin erwarten muß. Es wäre sehr schade, wenn eine so hervorragende Stimme nicht restlos in der Gesangstechnik ausgebildet werden würde. In Prof. Julius Spengel hatte die Künstlerin einen ausgezeichneten Begleiter. — Marie Blitar (Lieder zur Laute) versteht anmutig vorzutragen, besitzt Stimme, Temperament und kann auch die Laute spielen. — Gertrud Nettermann besitzt einen kräftigen Mezzo-Sopran, der in allen Lagen klangvoll ist. Wenn sie jedoch als Konzertsängerin etwas bedeuten will, muß sie auch zeigen können, daß sie den Stimmungsgehalt des betreffenden Liedes erfaßt hat. Ich konnte bei der Sängerin keine äußerliche noch innerliche Veränderung wahrnehmen: ob heiter oder traurig, Fräulein Nettermann blieb unverändert dieselbe. Das abgehackte Spiel des mitwirkenden Pianisten Fritz Fuhrmeister konnte nicht erwärmen. — Da ist Eva Katharina Lissmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

doch eine Sängerin von ganz anderer Art. Wie schelmisch trug sie z. B. das „Elfenlied“ von Wolf vor; ausgezeichnet gelangen ihr auch die beiden anderen Lieder von Wolf: „Lebe wohl“ und „Auf einer Wanderung“. Ihre Stimme besitzt zwar nicht einen gesättigten Wohlklang, ist aber doch klangvoll und wird durch die Vortragskunst der Sängerin vorteilhaft unterstützt. Von ihrem Begleiter Erich J. Wolff sang sie vier Kinderlieder, die mit großem Beifall aufgenommen wurden. — Ein gemeinschaftliches Konzert veranstalteten Norah Drewett (Klavier) und Hermann Beyer-Hané (Violoncello). Die Bachsche Sonate in D-dur spielten beide exakt und mit viel Verständnis. Weniger befriedigten die Soli für Violoncello, die etwas trocken klangen und den Eindruck hinterließen, als ob der Cellist und sein Begleiter noch nicht Fühlung miteinander gewonnen hätten. Eine Glanzleistung vollbrachte darauf Fräulein Drewett mit dem Vortrag der f-moll Phantasie von Chopin. Die technischen Schwierigkeiten bewältigte sie mit Leichtigkeit, aber auch die musikalischen Schönheiten dieses Stückes wußte sie eindrucksvoll zu Gehör zu bringen. Max Vogel

Schöne Proben emsigen künstlerischen Studiums gab die Berliner Solisten-Vereinigung unter Direktion ihres tüchtigen Leiters Max Walk. Wie famos wurden doch die alten Stücke von Dowland, Lasso, Morley herausgebracht! Mit welcher Klangfrische und in wie lebendiger Darstellung! Man hätte dieser prachtvollen a cappella-Literatur des 16. Jahrhunderts einen breiteren Raum geben sollen, da die Vereinigung über vorzüglich geeignete Stimmen verfügt. – Von dem temperamentvollen Flonzaley-Quartett hörte ich leider nur Haydns F-dur Quartett op. 3, dies aber in bemerkenswerter Qualität dargestellt. Reservatio academica fehlt den Herren gottlob gänzlich; ob freilich gerade nach der innerlichen und gemütvollen Seite alles nach Wunsch geriet, ist eine Frage für sich — Ganz Hervorragendes brachte der Trio-Abend der Triumvirn Schumann, Heß und Dechert. Die glückliche Besetzung der drei Instrumente, überlegene Beherrschung der Materie und nicht zuletzt der noble Geist, der die Ausführenden beseelt, gewährt einen freundlichen Ausblick für die Pflege dieser aparten Kunstgattung und die Hoffnung auf künftige glückliche und erinnerungswerte Stunden. — Nicolas Lambinon, der Konzertmeister des Blüthner-Orchesters, zeigte von neuem seine Befähigung für sein Amt. Eleganten Bogenstrich, gute Technik, einen schönen runden, wenn auch nicht großen Ton bringt er für seine Aufgaben mit. Sinigaglia's Violinkonzert op. 20 geriet sehr gut, leider das Beethovensche um so weniger Wir haben vor diesem „Konzert der Konzerte“ einen zu hohen Respekt und verlangen hierfür einen wirklichen Meister. — In einem Beethoven-Abend des Philharmonischen Orchesters erwies sich Dr Alexander Chessin als umsichtiger und verständig waltender Dirigent mit lobenswerter äußerer Ruhe und sicherer Führung des Taktstabes Artur Schnabel spielte das Es-dur Konzert mit all' den rühmlichen Eigenschaften, die wir an dem hervorragenden Künstler schätzen — Ich rechne die junge Geigerin Edith Waldhauer zu den begabteren Talenten, zunächst um der starken Musikalität willen, die sie offenbart. Ihr Vortrag ist echt und wahr und von so sicherem Geschmack, daß man, wenn auch die technische Vervollkommnung gleichen Schritt hält, der Dame ohne Bedenken eine schöne Zukunft voraussagen darf. Ihr Begleiter am Flügel, Dr. John Schlocker gab in kleineren Stücken von Brahms und Rachmaninoff sowie der Ungarischen Rhapsodie No. 8 Proben durchschnittlicher Begabung. — Eine sehr begabte junge Cellistin Beatrice Harrison zeigte sich als fortschreitende und ernst arbeitende Künstlerin, die hohes Lob verdient. Die erstaunliche Meisterschaft, mit der sie das Instrument handhabt, die graziöse Darstellung der Valentini'schen E-dur Sonate machte den Abend zu einem interessanten und genußreichen. Erich J. Wolffs deliziöse Begleitung hatte daran nicht den wenigsten Anteil. — Alexander Petschnikoff bescheerte seine zahlreichen Verehrer mit einigen Novitäten. Aus der Feder Chr. Sindings stammt eine Sonate op. 99 im alten Stil, in der formsicheren aber eklektischen Art des Autors komponiert und von Petschnikoff wirkungsvoll gespielt, dann ein „Poème“ op. 20 von G. Catoire, eine etwas lang geratene und umständliche Sache von problematischem Wert. Den größten Erfolg des Abends holte er sich natürlich mit der starken und großzügigen Wiedergabe des C-dur Largos nebst großer Fuge von Bach. — Nur mäßigen Ansprüchen konnte der Kammermusik-Abend von Jessie Munro (Klavier), Erna Schulz (Violine) und Eugenie Stoltz (Cello) genügen. Es wurde im ganzen exakt, doch ziemlich nüchtern musiziert, und eine flaue Stimmung nahm die Oberhand. Schade, daß Pfitzners schönes op. 1 — Cello-Sonate in fis-moll — unter den Folgen dieses Umstandes in seiner poetischen Wirkung beeinträchtigt wurde. Etwas mehr Farbe zeigte das Spiel der Geigerin, die für Brahms' op. 108 wenigstens rhythmische Präzision und Sinn für die starken Akzente dieses Werkes mitbrachte. — Hilde Ellger ist eine Sängerin von ausgezeichneter Schulung, gesunder Intelligenz und vornehmer Art. Eine so wohltuende Symmetrie in den Vorzügen ist nicht immer anzutreffen; Brahms und Wolf war sie eine prächtige Interpretin, und Behm ihr idealer Partner am Flügel. — Auch Emmy Reiners nennt ein recht ausdrucksvolles Organ ihr eigen und gehört zu jenen Künstlerinnen, denen man ob der Schönheit des Materials und der Reife der Darbietungen seine Sympathie nicht versagen kann. — Als dritte wäre Elisabeth Ohlhoff zu nennen. Hier ist der Glanz und die wundervolle Biegsamkeit einer im hohen Grade wohllautenden Stimme von bestechendem Reiz. Hervorragend sang sie Liszt und Strauß, dessen herbes „Befreit“ sie mit erschütterndem Ausdruck vortrug. — Eine Stufe oder auch zwei abwärts steigend kommen wir zu Grete Hentschel-Schesmer, deren Aspirationen auch wohl nicht einen Platz am Sternenhimmel der Gesangskunst beanspruchen. Es ist eine mehr gefällige Kunst, die sie übt und innerhalb deren sie auch Annehmbares gibt — Ein gehöriges Stück weiter abwärts steht Elisabeth Thiemann-Witop. Ein wenig gutes, im p unhörbares, recht dürftiges Stimmchen,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine grau in grau gezeichnete Deklamation, ohne belebenden Akzent, ohne Saft und Kraft, das waren die quälenden Eigenschaften der Konzertgeberin. — Die alte Erfahrung, daß nur in wenigen Fällen Bühnensänger sich auf dem Podium des Konzertsaals gleicherweise geltend zu machen vermögen, fand bei Cornelius Bronsgeest erneute Bestätigung. Das ausgezeichnete Mitglied der Königlichen Oper bot natürlich in stimmlicher Hinsicht viel Gutes, obgleich der Mangel an Adel der Tongebung oft störend genug empfunden werden mußte. Aber was machte er aus diesen wundervollen Charakterbildern, die Schubert zu dem ewigschönen Liederzyklus der „Schönen Müllerin" verband? Das harmlose Milieu, diese einfachen Begebenheiten — wie verträgt sich das alles mit dem pathetischen Aufwand, dem beständigen unterstreichenden Vortrag dieser idyllischen Lyrik? Ein Hofschauspieler aus Dresden, Hermann Beyer, sprach den verbindenden Text deutlich, doch mit viel zu starkem Nachdruck. — Ein Sänger mit angenehmen Mitteln ist Dr. Rudolf Klutmann. Vorläufig mit etwas robusten Mitteln arbeitend und sich gelegentlich in den Höhepunkten übernehmend, wird er darauf bedacht sein müssen, sich gesangskulturell zu verbessern, d. h. technische Studien fleißig zu betreiben, die Dynamik des Tones zu regulieren und seinen Vortrag zuverlässig kontrollieren zu lassen. Daß er ein paar wertvolle Novitäten Julius Weismanns in sein Programm flocht, verdient lobende Erwähnung. — Nun zu den Pianisten. Recht gewandt, bei korrektem Spiel und verständiger Auffassung, wie sie die Mehrzahl der gewohnten Durchschnittsspieler zeigt, präsentierte sich Bruno Mugellini. Das Konzert, in seiner Hauptnummer in Liszts h-moll Sonate gipfelnd, brachte u. a. ein paar Vieilletäten von Piccini, Sacchini, Sammartini in der Bearbeitung G. Martucci's. — Bruno Eisner zeigte sich in den Händel-Variationen von Brahms als „Jupiter tonans", als Champion muskelbepackter Klaviergiganten. Das war ein Erdbeben, eine Titanenschlacht! Mozarts kleiner C-dur Sonate aber stand Eisner hilflos gegenüber. — Ihr exzellentes Können widmete Wera Scriabina der Wiedergabe von Klavierkompositionen ihres Gatten. Sie versteht es, einen wundervoll runden und warmen Ton zu erzeugen und gibt den delikaten, etwa an Chopin, Tschaikowsky und verwandte Geister erinnernden Inhalt dieser feingebildeten Stücke erschöpfend wieder. — Joseph Schwarz darf als begabter Pianist angesprochen werden. Er kennt sein Instrument trefflich und weiß, worauf es ankommt. Nur muß er sich vor einer Verhetzung der Tempi hüten, unter der die Sauberkeit des Passagenwerks oft genug leidet, und mit der er im letzten Satz der Beethoven-Sonate op. 101 viel verdarb. — Tüchtiges leistete auch Lisa Jack'l. Im Besitz einer gründlichen musikalischen Erziehung, zeigte sie ihre besten Fähigkeiten in Webers selten gehörter e-moll Sonate, deren Schwierigkeit sie überlegen überwand. — Über Ernst von Dohnányi Worte zu verlieren, ist wohl unnötig. Der vortrefflich disponierte Künstler schöpfte aus dem Vollen und spendete Bachs englische Suite in g-moll, später ein Allegro und Andante sowie ein Rondo von Mozart. — Eine hervorragende Tat bedeutete auch Frederic Lamond's großzügige Reproduktion der C-dur Phantasie von Schumann. Das herrliche Werk gedieh unter den Fingern dieses Meisters zu einem tiefbewegenden, das Innerste aufrührenden Gedicht, aus dem eine Welt von Klage und Verheißung erklang dem, „der heimlich lauschet". — Zu den hoffnungsreichsten jüngeren Pianisten gehört Joseph Pembaur jr. Sein Chopin-Spiel darf als hervorstechendstes Beispiel seiner vorzüglichen Qualitäten gelten; gelang es doch dem feinnervigen Künstler, sich in bewunderungswürdiger Weise in die Hyperästhesie des polnischen Tondichters einzufühlen, die Poesie seiner Werke nachzudichten. Zum Schluß des Abends kamen noch die Legenden Liszts „Die Vogelpredigt des heiligen Franziskus von Assisi", sowie „Der heilige Franz von Paula über die Wogen schreitend" mit großer Wirkung zu Gehör. — Leila S. Hoelterhoff ersang sich mit einer Reine bekannter Lieder, die sie mit wohlklingender und von emsigem Studium zeugender Stimme vortrug, den Beifall ihres Auditoriums. Gustav Kanth

Die Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle brachte in ihrem ersten Konzert eine Cassatio (Gelegenheitsmusik, Ständchen) aus Es von J. Haydn zur Aufführung, die nach einem Manuskript der Königlichen Bibliothek zu Berlin gespielt wurde. Eine schöne, volkstümliche Musik, in der die alte Suite in ihrer ganzen Ursprünglichkeit und Frische wieder auflebt. Weiter hörte ich noch Bachs Fünftes Brandenburgisches Konzert, das die Herren Cavallery (Violine), E. Prill (Flöte) und R. Kahn (Klavier) ganz vortrefflich spielten. Daneben zeichneten sich auch die übrigen Mitglieder der Vereinigung aus, besonders die Herren Flemming (Oboe), L. Kohl (Klarinette) und P. Rembt (Horn). — Ein Violinkonzert von Albert Spalding verbarg sich hinter der großen Ankündigung: „Concert gegeben von der Association musicale de Paris". Nicht einmal die französische Literatur war auf dem Programm ausreichend vertreten! Neben einer unbedeutenden Komposition Chausson's (Le Poême) und Saint-Saëns' bekanntem h-moll Rondo hörten wir nur deutsche Werke: die Konzerte von Beethoven und Mendelssohn. Auch der Solist, A. Spalding, war in diesem Konzert nicht am rechten Platz, da sein Können für die französischen Werke und Beethoven kaum ausreichte. — Edouard Risler zeigte sich an einem „populären Klavierabend" — soll heißen: Konzert zu ermäßigten Preisen — als der treffliche Künstler und Interpret klassischer Werke, den wir schon lange in ihm schätzen. — Das Ehepaar Senius erfreute uns durch schöne Gesangskunst und ein fein gewähltes Programm. Ein im Aufbau und in der Melodik wirkungsvolles Duett „Vergiß es nicht" von M. Schwartz, Hauseggers ausdrucksstiefes „Auf der Heide" und leichter gewogene Stückchen von A. Mendelssohn und Fr. Ries bildeten die Nova des Abends, die neben Liedern Wolfs und Schumanns von Klara und Felix Senius sehr stimmungsvoll gesungen wurden. — Charlotte Herpen (Mezzosopran) besitzt Begabung. Ihr schönes stimmliches Material und Vortragstalent zeigte sich am vorteilhaftesten in den Stücken, die den Ausdruck schmerzlicher

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Affekte verlangen. Allerdings gilt es noch im Registerausgleich und in der Dynamik einige Mängel abzustellen. — Das Rosé-Quartett entzückte im ersten Konzert dieser Saison die Hörer durch den geradezu vollendeten Vortrag von Werken der Wiener Klassiker. — Das neugebildete Wittenberg-Quartett versuchte sich dagegen vergebens an Haydn und Mozart. Ich glaube kaum, daß sich dies neue Quartett im Berliner Konzertleben wird behaupten können.

Georg Schünemann

Mark Günzburg schnitt mit seinem Klavierabend ungünstig ab. Die h-moll Sonate von Chopin beherrschte er weder geistig noch technisch und in der Sonate für zwei Klaviere gelang es ihm ebensowenig wie seiner Partnerin (Elsa Günzburg-Oertel), das thematische Gewebe klarzulegen. — Der Pfannschmidtsche Chor führte in der Garnisonkirche die „Schöpfung" auf. Die Leistungen des Chores waren recht gut: klangfrisch, singfreudig und sicher. Von den Solisten schnitt am besten Elisabeth Ohlhoff ab; Willy Schmidt (Tenor) sang in der Höhe zu flach, und seine Tiefe und Mittellage trägt nicht recht. Dr. Adolf Klutmann sang die Baßpartie. Da er sehr dunkel färbt und die Sprache nachlässig behandelt, kommt sein Material nicht recht zur Geltung. Mit dem Orchester hatte Musikdirektor Pfannschmidt seine liebe Not; es ging seine eigenen Wege, leider nicht die, die der Dirigent wollte. Am Anfang waren auch die Holzbläser sehr unrein. — Julius Edgar Schmocks Liederabend hinterließ keine tieferen Eindrücke. Sein weicher Bariton, der in der Höhe fast tenoral klingt, ist nicht unsympathisch; sein Vortrag müßte an künstlerischer Kultur noch gewinnen. — Das Klavierspiel von Edmund Schmid ist in technischer Beziehung recht verwildert, und die vorhandene Begabung kommt bei diesen noch dazu durch zahlreiche Gedächtnisfehler getrübten Vorträgen gar nicht zur Geltung. Der Konzertgeber hob vier Klavierstücke von Walther Lampe aus der Taufe. Die beiden letzten wirken infolge ihrer reizvollen Melodik sehr gut, während die ersten beiden in gesuchtem Spielen mit Dissonanzen das Ganze aus dem Auge verlieren. — Dr. James Simon erfreute sich an seinem Klavierabend eines ehrlichen und wohlverdienten Erfolges. Für Bach kam ihm seine Klarheit, für Haydn seine Schlichtheit zugute, während ihm für den Romantiker Schumann eine Fülle von Anschlagsnuancen zur Verfügung stehen — Olga de la Bruyère besitzt eine große dramatische Altstimme, die ziemlich einwandfrei gebildet, freilich nicht ganz frei von einem leisen gaumigen Beiklang in der Tiefe ist. Das läßt sich aber bei weniger dunkler Vokalisation beseitigen. Der Vortrag ist wohl durchdacht. — Das Rebner-Quartett hatte sich eine schwere Aufgabe gestellt: Brahms' zwei Quartette aus op. 51 und das B-dur Quartett op. 67. Die Künstler machten zwar den schweren Wein nicht leichter und nicht klarer, erzielten aber immerhin einen starken und berechtigten Erfolg. — Das Klingler-Quartett dagegen wurde der sonnigen Heiterkeit Haydns und der goldhellen Klarheit Mozarts in durchaus stilgemäßer Weise gerecht. — Einen außergewöhnlich starken Erfolg errang Edwin Fischer, der sich als trefflicher Pianist schon einen guten Namen gemacht hat. Seine Darstellung der c-moll Sonate op. 111 von Beethoven ging weit über den Rahmen des Alltäglichen hinaus. Die Wucht und Kraft auf der einen Seite, die perlende Weichheit andrerseits und nicht zum mindesten die technische und geistige Reife ließen seine Interpretationen zu einem hohen Genuß anwachsen.

Max Burkhardt

BRESLAU: Mit einem Orchesterwerk großen Stils, der C-dur Symphonie von Schubert, leitete der Orchesterverein seine diesjährige Wirksamkeit ein. Die gute Disziplin des Orchesters, die wir Prof. Dohrn verdanken, war besonders im Scherzo zu erkennen. Die Novität „Brigg Fair" von Delius, eine Orchester-Rhapsodie vorwiegend idyllischen Charakters, interessierte durch hübsche Instrumentation und klare Gedanken. Wenn sich der Komponist nur hätte beschränken können! Walter Soomer, der Solist des Konzerts, befriedigte mit der Ansprache des Hans Sachs „Verachtet mir die Meister nicht", versagte dagegen als Liedersänger vollständig. Das 2. Abonnementskonzert brachte als alte „Novität" das Erste Brandenburgische Konzert von Bach nach der Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft. Die Aufführung ging tadellos vonstatten. Es zeigte sich dabei auch, daß unser Bläserchor zurzeit von vorzüglicher Beschaffenheit ist. Karl Friedberg erwies sich in dem Vortrag des B-dur Klavierkonzerts op. 83 von Brahms als guter Brahms-Interpret, und Dohrn gab dem Konzert durch den genau schattierten und geistig belebten Vortrag der c-moll Symphonie von Beethoven den würdigen Abschluß. — Auch die Kammermusikvereinigung des Orchestervereins (Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer) hat ihre Tätigkeit wieder aufgenommen und schon am ersten Abend mit Haydns Quartett D-dur op. 76 No. 5, Mozarts Streichquartett C-dur (Köchel No. 465) und Beethovens Klaviertrio B-dur op. 97 vollen Erfolg erzielt. In dem zuletzt genannten Werke spielte Dohrn ebenso verständnisvoll wie virtuos den Klavierpart. Zum ersten Male seit langen Jahren war der Kammermusiksaal ausverkauft! Dem Orchesterverein darf man zu diesem Resultat seiner selbstlosen Bemühungen um die Hebung der kammermusikalischen Kunst gratulieren. — In dem 1. volkstümlichen Mittwochkonzert erfuhr Hermann Behr, der Dirigent, daß ihm die Gunst des Publikums nach wie vor treu [illegible] und der feinfühlige Vortrag der „Impre[illegible] d'Italie" von Charpentier wie der Si[illegible] Symphonie Beethovens bewies, daß [illegible] Sympathie auch weiter verdient. — Vo[illegible] konzerten seien erwähnt der Liede[illegible] Frida Hempel, sowie die Konzert[illegible] v. Koczalski, Franz v. Vecsey [illegible] Elman.

DRESDEN: Das 1. Hoftl[illegible] Serie B gestaltete sich [illegible] Abend, der mit der viert[illegible] geleitet wurde. Ernst von [illegible] in den letzten Jahren zu ei[illegible] preten der Brahmsschen M[illegible] verhalf dem Werke zu ein[illegible] Hermann Kutzschbach [illegible] tionen über Haydns „St. A[illegible] voll und gestaltungssicher.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Schwestern May und Beatrice Harrison, die das Doppelkonzert für Violine und Cello nicht eben hinreißend spielten, wobei die Cellistin in Ton und Vortrag weit hinter der Geigerin zurückblieb. — Im 1. „Musikfreundekonzert" verstärkte Josef Stransky mit dem Berliner Blüthner-Orchester den günstigen Eindruck, den man von dem vorhergegangenen Draeseke-Abend erhalten hatte. Beethovens c-moll Symphonie und Liszts erste Rhapsodie boten dem Dirigenten reichlich Gelegenheit, sich als ausgeprägte Persönlichkeit zu zeigen. Als Solistin fand Ottilie Metzger, deren stimmliche Pracht man ebenso zu bewundern hatte wie ihre Gesangs- und Vortragskunst, stürmischen Beifall. — Das 1. Philharmonische Konzert machte uns mit der Sopranistin Marie Louise Debogis bekannt, einer Sängerin von echt französischem, etwas spitzem und nasalem Klang der Stimme, die zwar wenig Volumen besitzt, aber durch gute Schulung besticht. Instrumentalsolist war Mischa Elman, der mit Dvořàk's a-moll Konzert nicht die erwartete Wirkung erzielte, da er in Ton und Auffassung Größe und Persönlichkeit vermissen ließ, während seine Technik durchaus auf der Höhe stand. — Eine Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" brachte die „Dreyßigsche Singakademie" heraus, von der man seit ihrem 75jährigen Jubiläum nichts mehr gehört hatte. Die Aufführung war unter Kurt Hösels Leitung so gut, daß man hoffen darf, die Akademie werde ihre tüchtigen Kräfte künftig ausgiebiger unserem Musikleben dienstbar machen, das an guten Choraufführungen weit hinter anderen großen Städten zurücksteht. — Mit Kammermusik hingegen sind wir in dieser Saison so überflutet, daß die Grenze der Aufnahmefähigkeit auf diesem Gebiete überschritten zu sein scheint. Das Petri-Quartett spielt diesen Winter nur Beethoven, was an sich lobenswert, aber um der zeitgenössischen Tonsetzer willen zu bedauern ist. Denn diese haben schließlich ein Recht zu verlangen, daß eine Vereinigung vom Range des Petri-Quartetts sich nicht ein ganzes Jahr lang dem modernen Schaffen völlig verschließe; der erste Abend verlief übrigens sehr genußreich. Dasselbe gilt von dem Leipziger Gewandhaus-Quartett, das im Verein mit dem trefflichen Dresdener Pianisten Emil Kronke die Reihe seiner Konzerte sehr erfolgreich mit einem Schumann-Abend einleitete und auch die übrigen Abende nur den klassischen und nachklassischen Meistern unter Verzicht auf jede Neuheit widmen will. — Das neubegründete Trio von Laura Rappoldi-Kahrer, Adrian Rappoldi und Jacques van Lier führte sich in verheißungsvoller Weise ein. — Die Begründung von Volks-Kammermusik-Abenden zu sehr billigen Preisen erwies sich als eine höchst dankenswerte Bereicherung unseres Musiklebens, um so mehr, als die Herren Striegler, Reiner, Rokohl und Schilling durch vorzügliches Quartettspiel sich hervortaten und bei der Wiedergabe des Mozartschen Klarinettenquintetts an Hermann Lange einen Meister dieses Instruments gewonnen hatten. Das Trio Bärtich-Bachmann-Stenz, köstlich eingespielt und längst bestens eingeführt, eröffnete seine Tätigkeit in gewohnter, fein künstlerischer Weise und verlieh seinem ersten Konzert einen besonderen Reiz durch die Uraufführung einer Manuskriptsonate g-moll für Violine und Klavier von Reinhold Becker. Das sehr dankbare Werk vereinigt in glücklichster Weise reiche Erfindung mit modernem Ausdruck und durchsichtiger Form und erzielte in einer mustergültigen Wiedergabe durch Rudolf Bärtich und Walter Bachmann einen sehr starken Erfolg. — Artur Schnabel und Carl Flesch boten an einem Sonatenabend den Hörern erlesene Genüsse, und das Quartett der Gebrüder Post, das man hier noch nicht gehört hatte, gewann sich, ohne gerade Außergewöhnliches zu bieten, die Sympathie des Publikums. — Ein Kompositionsabend von Albert Kluge bekundete ein freundliches, auf ernste Ziele gerichtetes Talent und erreichte in einer „Passionsmusik" für gemischten Chor und in einem Sextett für Streichinstrumente seine künstlerischen Gipfelpunkte. — Ein Bach-Abend Alfred Sittards zeigte ihn nicht nur wieder als Orgelkünstler ersten Ranges, sondern auch als Dirigenten, der drei Kantaten unter Mitwirkung von Helga Petri, Friedrich Plaschke und Franziska Bender-Schäfer mit Feuer und feinem Verständnis zu Gehör brachte. Aber, ganz offen gesagt, drei solche Bachsche Kantaten hintereinander sind entschieden zu viel. — Eigene Violinkonzerte gaben Franz von Vecsey mit glänzendem, Wolfgang Bülau mit gutem und Jacoba Schumm mit sehr geringem Erfolge. — Von Klavierabenden seien die von Frederic Lamond, Raoul von Koczalski, Edwin Fischer und Vera Scriabina als künstlerisch bedeutsam genannt. — Lula Mysz-Gmeiner hatte mit ihrem wohlgelungenen Liederabend viel Erfolg, ebenso der von seiner Tätigkeit an der hiesigen Oper noch in bestem Andenken stehende vortreffliche Bassist Léon Rains.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Sehr interessant verlief das Gastspiel des Yorkshire-Chorus unter Dr. Coward. Als Vertreter einer unübertrefflichen Chordisziplin und Chorgesangskunst führten die ca. 250 Sängerinnen und Sänger Elgar's Oratorium „Der Traum des Gerontius", dann Madrigale von Morley, Knyvett-Stewart, Eaton Faining, Meisterstücke des a cappella-Vortrages, und Chöre von Elgar auf. — Das 1. Musikvereinskonzert unter Karl Panzner war Beethoven gewidmet. Kreisler spielte das Violinkonzert sehr schön; die A-dur Symphonie, die Leonore No. 3 wurden zündend geboten. — Das 1. große Orchesterkonzert Panzners bescherte R. Schumanns B-dur Symphonie, „Manfred"-Ouvertüre und Klavierkonzert in a-moll, gespielt von Marie Geselschap; das folgende bot als Neuheit Anton Bruckners unvollendete Neunte Symphonie. — Dann interessierte der Abend für Jugend- und Hausmusik, veranstaltet von dem Verlag D. Rahter unter Mitwirkung von Willy Rehberg, der eine große Anzahl zum Teil sehr schätzenswerter Neuheiten für Klavier von W. Herrmann, Norden, Baeker, Zilcher, Nölck, Fini Henriques, Krug, Parlow, Schytte, Berger, Laurischkus, Kaun, Schütt u. a. vorführte. — Ein Reger-Abend wurde von Reger, Schüngeler und Erica Hehemann veranstaltet; Konrad von Zawilowski stellte sich als hochbegabter Liedersänger mit Schubert- und Schumann-Werken vor; Joan

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Manén geigte leider vor fast leerem Saale; das Rheinische Trio spielte Beethoven, op 70 No. 1, Mendelssohns Cellosonate op. 58, Brahms' H-dur op. 8; Hubert Flohr vereinigte sich mit Alexander Kosman und Ferdinand Anger zu einem leistungsfähigen Trio, bot mit ihnen Brahms' c-moll, Strauß' op. 18 (Violinsonate) und Smetana's Trio op. 15; Sofie Dahm gab ihren ersten Abend mit dem Kölner Gürzenich-Quartett — Brahms' C-dur Trio, Streichquartett No. 1 und Klavierquintett in f-moll — mit großem Erfolg, und Henri Marteau vereinigte sich mit Ellen Saatweber-Schlieper zur Vorführung der Klavier-Violinsonaten von Beethoven. Neben diesen vollwertigen Darbietungen wurde freilich auch viel Überflüssiges angeboten.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Mit einer glanzvollen, auch in Chor und Orchester dem Meister völlig gerecht werdenden Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri" unter Hans Haym hat die Elberfelder Konzertgesellschaft ihre Saison eröffnet. Eine glückliche Hand hatte auch die Wahl der Solisten — Cahnbley-Hinken, Else Schünemann, J. van Raatz-Brockmann, Richard Fischer, Gertrud Diedel-Laaß — geleitet, die fast sämtlich in jeder Beziehung Vollkommenes boten. Im ersten Solistenkonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft konnten wir die hohe Kunst der bis dahin hier noch nicht bekannten Barthschen Madrigal-Vereinigung bewundern, mit der hier die alten Madrigale neu belebt erschienen und unter glücklicher Überwindung aller Schwierigkeiten ihr verschiedenartiger Stimmungsgehalt in vollkommenster Weise zum Ausdruck gebracht wurde.

Ferdinand Schemensky

GÖRLITZ: Die neue Stadthalle. Ein Unstern hat über dem Bau der Stadthalle in Görlitz,[1]) die bestimmt sein soll, den schlesischen Musikfesten eine würdige Stätte zu bieten, geschwebt. Nach jahrelangem Vorbereiten des Projekts konnte 1906 der Grundstein gelegt werden, um den Bau nach dem nun festgelegten Projekt des Berliner Architekten Bernhard Sehring zu errichten, unweit der Stelle, an der die alte, schmucklose, doch akustisch vorzüglich geeignete Musikfesthalle stand, in nächster Nähe des Stadtparkes. Im Jahre 1908, als man hoffte, die Stadthalle zum 1909 fälligen schlesischen Musikfest fertigstellen zu können, kam die traurige Dach-Einsturzkatastrophe. Der Bau wurde inhibiert, die langwierige Untersuchung führte zu einem umfangreichen Prozeß, der leider eine neue Auflage erleben wird, da das Reichsgericht die von dem Verurteilten, Ingenieur Martiny, dem Hersteller der Dachkonstruktion, eingelegte Berufung als begründet ansah und die Sache an das hiesige Landgericht zurückwies. Die zwischen der Stadt Görlitz und Architekt Sehring eingetretenen Zwistigkeiten führten dazu, daß die Bauausführung dem Regierungsbaumeister Hörnecke übertragen wurde, unter dessen Leitung der Bau so gefördert wurde, daß zu seiner Einweihung der 27. Oktober d. J. festgesetzt werden konnte. Der Eindruck, den die Festgesellschaft, die den 32 Meter langen, 23 Meter breiten und 17 Meter hohen Saal bis auf den letzten Platz füllte, von dem Inneren des Baues erhielt, war der der wirklichen Vornehmheit. Die Saalwände sind hell-, die Tapeten rotgetönt, die gewaltige Bimsbetondecke von monumentaler Wirkung. Einen schönen Anblick gewährt das terrassenförmig aufsteigende Sängerpodium mit dem Orgelprospekt als Abschluß: an dieser Stelle steht die Konzertorgel, ein Meisterwerk der Firma Sauer (Frankfurt a. O.), in vier Manualen 72 Stimmen enthaltend nebst den dazugehörigen Spielhilfen usw. Das vierte Manual ist als Echowerk gebaut und wirkt in der Weise, daß ein Schallkanal die Töne über die Saaldecke führt und sie aus verschiedenen Schallöffnungen der Saaldecke erklingen läßt. Naturgemäß war die Einweihung als Fest-Konzert gedacht, das ausgeführt wurde von den vier hiesigen großen Chorvereinen, den Berliner Philharmonikern, den Berliner Hofopernsängern Kirchhoff und Griswold, den Damen Hill (Amsterdam) und Frau de Haan-Manifarges, Domorganist Irrgang (Berlin) und Prof. Dr. Seiffert (Berlin). Die Leitung lag in den Händen des bewährten Dirigenten der letzten schlesischen Musikfeste Dr. Muck. Zur Aufführung waren angesetzt von Seb. Bach: Präludium und Tripelfuge in Es, Kantate „Jauchzet dem Herrn" und Magnifikat, ferner Beethovens Neunte Symphonie. Trotzdem jede dieser Bachschen Kompositionen an sich von Bedeutung ist, so war ihre Zusammenstellung ein Übermaß von Bach für diesen Charakter der Aufführung. Ein Orgelkonzert von Händel wäre zur Eröffnung des Abends angebrachter gewesen. Irrgang spielte das Bachsche Orgelwerk mit technischer Meisterschaft, in der Registrierung jedoch etwas zu sehr auf die Wirkungen einer modernen Konzertorgel zugeschnitten. Die Solo-Kantate „Jauchzet dem Herrn" sang an Frieda Hempels Stelle Frl. Hill mit beachtenswerter Technik und gutem musikalischen Empfinden. Bei dem Magnifikat trat an diesem Abend der Chor zum erstenmal in Tätigkeit. Wenn auch nicht erstklassig gesungen, so trat der große Zug, der in diesen machtvoll gesteigerten Chören liegt, doch erfreulich klar zutage dank der trefflichen Orchesterleistung und der Unterstützung der Orgel. Von den Solosätzen wirkte am reizvollsten die Altarie infolge der eigenartigen Instrumentierung mit zwei Soloflöten. Frau de Haan-Manifarges war für diese Partie eine ebenso annehmbare Vertreterin wie die Herren Kirchhoff und Griswold für ihre Tenor- und Baßarien. Nur das Duett und das Terzett (zu dem noch eine dritte Sängerin hinzutrat) ließen noch einen Wunsch in bezug auf Ausführung offen. Den orchestralen Teil der Neunten brachten die Philharmoniker zu sehr schöner Wirkung. Daß ein restloses Ausschöpfen aller Schönheiten — besonders im Adagio — nicht erfolgte, liegt in der etwas zu sehr objektiven Dirigierweise von Dr. Muck, dem die Poesie des Nachdichtens am Dirigentenpult nicht gegeben ist. Dagegen wo Energie und scharf hervortretender Rhythmus im Tonbild sich zeigen, da zog er Chor und Orchester zur Höhe hinan, so daß die Neunte den weihevollen Abschluß der Festaufführung

[1]) Ansichten des Gebäudes befinden sich unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bildete. — Zwischen den Tonwerken nahm Oberbürgermeister Snay Veranlassung, in längerer Rede auf die Bedeutung des Abends hinzuweisen, die Ehrengäste zu begrüßen und mitzuteilen, daß Graf Hochberg — dessen Marmorbüste im Foyer des ersten Ranges aufgestellt ist — zum Ehrenbürger der Stadt Görlitz ernannt worden sei. Diese Auszeichnung sei der Dank für die hochherzige Unterstützung der schlesischen Musikfeste und für die Förderung des Stadthallenbaues. — Am nächsten Tage führte Bernhard Irrgang in einem Konzert der Musikfreunde die Konzertorgel in Werken von Händel, Pachelbel, Bach, Reger und Bossi, zum Teil mit Orchester, besonders dem hiesigen Publikum vor und ließ durch sein ausgezeichnetes Spiel die Orgel als ein Meisterwerk der modernen Orgelbaukunst erkennen. Der Künstler selbst hat sie als das hervorragendste und wirkungsvollste Orgelwerk Schlesiens bezeichnet.

Max Jacobi

HAMBURG: Im großen Publikum ist bisher die Stimmung für Konzerte, wie es im Börsenjargon heißt: „Flau und lustlos." Nicht einmal Kräfte von Weltruf, wie Emmy Destinn, vermögen es, größere Säle vollständig zu füllen. Bei ihrem Konzert war übrigens nicht nur das pekuniäre, sondern auch das künstlerische Resultat nicht recht befriedigend. Die Künstlerin hatte ein doch etwas allzu zerfahrenes Virtuosenprogramm entworfen, das zwischen zwei Arien einige dankbare Lieder und Klavierstücke ihres Begleiters, S. von Bortkiewicz, brachte. Und weder in den Arien, in denen Frl. Destinn, nicht zum Vorteil ihrer stimmlichen Entwickelungsmöglichkeiten, auf die Bewegungsfreiheit der Bühne verzichten mußte, noch in den Liedern, die sie etwas gar zu eigenmächtig aufputzte, erzielte die Künstlerin besonders tiefgehende Eindrücke. Eine noch immer schöne Stimme, eine feine Gesangskultur wird man ihr nicht abstreiten wollen — aber tief überzeugend wirkte nichts von allem. — Die Philharmonischen Konzerte haben unter dem neuen Dirigenten Siegmund von Hausegger verheißungsvoll begonnen. Hausegger begann mit einem Beethoven-Abend, dem er in einer außerordentlich tief erfaßten, großzügigen und musikalisch machtvoll gesteigerten Aufführung der c-moll Symphonie einen triumphalen Abschluß sicherte. Als Dirigent von starkem äußeren und inneren Impuls, größter Begeisterungsfähigkeit, die sich auch auf die Mitwirkenden zu übertragen weiß und feiner seelischer Disposition erweckte Hausegger weitgehende Hoffnungen für die Zukunft des ihm unterstellten Instituts, das nach Jahren kleiner, in Cliquen und Koterien genährter Rücksichtnahmen auf Eigenbrödeleien nunmehr in das richtige Fahrwasser zu gelangen scheint. Ein etwas geschwätziger, inhaltlich recht armseliger Prolog von Gustav Falke feierte am selben Abend die historische Tatsache des 600. Philharmonischen Konzertes. Solist des Abends war Efrem Zimbalist, der am ersten Satz von Beethovens Violinkonzert noch etwas Schiffbruch erlitt, die folgenden Sätze aber mit überlegener Technik und gereiftem Empfinden spielte. — Von den größeren Orchesterkonzerten verdient Erwähnung das erste hamburgische Konzert, in dem Prof. Neglia eine sehr respektable, teilweise künstlerisch hochstehende Aufführung der Chorphantasie und der Neunten Symphonie von Beethoven übermittelte. Einer prächtigen Chorleistung in der Neunten stand allerdings eine höchst mäßige Besetzung des Solistenquartetts gegenüber. Den Klavierpart in der Chorphantasie spielte technisch gewandt, aber gar zu unpersönlich Konrad Hannß. — Die üblichen Solistenkonzerte unserer Kunstnomaden, die heute hier und morgen dort ihre Walzen ablaufen lassen, brauchen an dieser Stelle wohl nicht registriert zu werden. — Eine neue Kammermusik-Vereinigung — die Herren Havemann (Violine), Sakom (Cello) und Prof. Kwast (Klavier) — gab erfolgreich ihr erstes Konzert, in dem ein etwas schwülstiges Trio von Andreae hier zum ersten Male gehört wurde, ebenso die neue Regersche Chaconne aus op. 117. — Das erste populäre Symphoniekonzert (Direktion Eibenschütz) bewies leider, daß auch die Verminderung dieser Konzerte von zwölf auf sechs immer noch nicht genügt, um dieser dankenswerten Einrichtung ein volles Haus zu garantieren.

Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Bachverein und Akademischer Gesangverein (Leiter: Philipp Wolfrum) veranstalteten anläßlich der Vollendung ihres 25. Dienstjahres vom 22.—25. Oktober vier jedesmal überfüllte Festkonzerte mit ausschließlich Bachschen Werken. Das erste bot die h-moll Messe in Wolfrums Bearbeitung, die mit feinfühligstem Verständnis die große Schöpfung unserem modernen Empfinden näher bringt. Chor (sichtbar aufgestellt) und Orchester (verdeckt) leisteten Vollendetes. Unter den Solisten (Emma Rückbeil-Hiller, Maria Philippi, Richard Fischer, Felix v. Kraus) ragten Altistin und Bassist besonders hervor. Das zweite Konzert (Leiter: Felix Mottl) brachte zuerst das sechste Brandenburgische Konzert (Gamben: Bennat und Döbereiner; beide München), dann das zweiklavierige c-moll Konzert durch Reger und Wolfrum, das E-dur Violinkonzert (Flesch), Phantasie und Fuge in g-moll (Wolfrum), eine Orchestersuite für Flöte, Streichorchester und Continuo in Bülows Bearbeitung — vornehm und graziös blies Wunderlich-Dresden die Flöte — und schließlich in szenischer Darstellung (zum erstenmal) die „Bauernkantate" mit Frau Lobstein-Wirz und Herrn Kromer. Im dritten Konzert, der instrumentalen und vokalen Kammermusik gewidmet, glänzte vor allen Carl Flesch durch die Wiedergabe der d-moll Partita mit der berühmten Ciacona. Die Kantate „Non sa che sia dolore" für Sopranstimme, Flöte, Streichorchester und Continuo sang Frl. Dick-Bern. Beschlossen ward die wundervolle Veranstaltung mit dem fünften Brandenburgischen Konzert in der Bearbeitung von Reger, der das Klavier spielte. Die zu einem Kantaten-Abend vereinigten Kantaten am letzten Festtage wiesen auf jenes Gebiet, das Bach mit ganz besonderer poetischer Kraft und tiefster Versenkung seines Genies behandelte: Sterben, Tod und Auferstehung. Das Konzert (in der Peterskirche) war eine Gedenkfeier für die entschlafenen Freunde und Mitglieder des Vereins. In den Kantaten „Christus, der ist mein Leben" und „O Ewigkeit,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

du Donnerwort" wurde der gelungene Versuch unternommen — im Sinne der Werke und ihres Schöpfers — nur Knaben und Männer für den Chor heranzuziehen die dritte, ins Große und Weite strebende Kantate „Wachet auf!" rief nochmals den großen gemischten Chor mit den Solisten auf. Die drei Kantaten sind von Wolfrum bearbeitet. Tiefsten Eindruck erzeugte Bachs letzte Choralbearbeitung, durch Wolfrum gespielt. Ein wertvolles Programmbuch (Wolfrum) führte ins Verständnis der Vorträge ein, während Dr. Malers „Geschichte des Vereins" den interessanten Werdegang des bedeutsamen Instituts darlegt. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Wolfrum wurde zum Dr. theol. h. c. der Heidelberger Universität ernannt und durch sonstige Ehrungen ausgezeichnet. Karl Aug. Krauß

KÖLN: In der „Musikalischen Gesellschaft" erzielte das Flonzaley-Quartett zumal mit den Quartetten G-dur von Mozart und g-moll von Debussy die gewohnten schönen Eindrücke. Dann begrüßte man gern wieder die interessante Sängerin Paula Schick-Nauth, die mit Webers Ozeanarie und ansprechenden Liedern von Franz Neumann (dem „Liebelei"-Komponisten), wenn man von gelegentlichem Zutiefsingen absehen will, sehr erfreuliche Proben ihrer auf prächtige Stimmittel gestützten temperamentvollen und eindruckskräftigen Vortragskunst erbrachte. — Beim ersten Abend des Gürzenich-Quartetts erzielte Friedrich Gernsheims erfinderisch vornehmes, meisterhaft gefügtes a-moll Quartett, nicht zum mindesten auch durch seine wirksame Steigerung, den günstigsten Eindruck; weiter legten die Kammermusikgenossen mit Haydns und Beethovens Interpretierung alle Ehre ein. — Den zwölfteiligen Reigen der Gürzenichkonzerte eröffnete Fritz Steinbach mit einem interessant zusammengestellten Abend. Hatte er persönlich durch seine fesselnde Wiedergabe der Haydnschen C-dur Symphonie (Le Midi), wobei ihn Eldering, Körner und Grützmacher solistisch bestens unterstützten, sowie der „Tannhäuser"-Ouvertüre einen großen Teil des Erfolges für sich, so muß ich als nicht geringere Leistung die glänzende Art, in der er bei Julius Weismanns Klavierkonzert B-dur (Werk 33) den Orchesterpart zur Geltung brachte, bewerten. Das auf größeren Strecken recht gefällige und durchweg Weismanns bedeutendes tonsetzerisches Können bewährende Konzert leidet unter der Unbeständigkeit seiner vielen und oft sehr überraschend einander ablösenden Themen, dann auch unter seiner zu großen Ausdehnung. Carl Friedberg war dem Solopart ein nicht nur erschöpfender, vielmehr ein die Eindrucksfähigkeit direkt fördernder, überaus feinsinniger Ausdeuter. Neben ihm durfte sich der Komponist den Hörern zeigen. Max Schillings war mit dem Erntefest aus seinem „Moloch" und dem „Hochzeitslied" vertreten, denen die bravourös einstudierten Chöre und als Baritonsolist Julius vom Scheidt durchaus gerecht wurden. Beide Stücke fanden vielen Beifall. Die Art, wie Lucille Marcel von Wien Lieder von Weingartner und Berlioz (mit Orchester) sang, mußte zum mindesten den geschulten Hörer hinsichtlich mangelnder Vortragsfeinheit enttäuschen. Das Organ der über eine nicht gewöhnliche Technik verfügenden Sängerin ist prachtvoll. Carl Friedberg entzückte dann noch durch seine einfach herrliche Ausgestaltung Chopin'scher Solostücke. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. P.: Die Symphoniekonzerte unter Max Brode setzten höchst erfreulich mit Regers Symphonischem Prolog zu einer Tragödie, Mozarts g-moll Symphonie und zwei von Bronislaw Huberman sehr schön gegeigten Violinkonzerten von Fritz Kauffmann (einer gutklingenden Arbeit aus zweiter Hand) und Saint-Saëns ein. Noch ein hübscher Mozart-Abend des Musikvereins unter Paul Scheinpflug (es gab u. a. eine Anzahl der „Deutschen Tänze" und die D-dur Serenade), die nicht sehr geglückte Aufführung des d-moll Requiems von Cherubini durch den Sängerverein (Robert Schwalm), ein erster schön gelungener Trio-Abend der Schennichschen Kammermusik-Vereinigung und etwa das ansprechende Konzert der Pianistin Margarete Eschenbach — und die wichtigeren Vorkommnisse der tagenden Saison sind genannt. Lucian Kamieński

LEIPZIG: Vorzüglich schön gelungenen Vorführungen von Schuberts h-moll Symphonie und Schumanns vollständiger „Manfred"-Musik unter Arthur Nikisch als tiefdeutendem Klanginterpreten und mit Ernst von Possart als immer noch fesselndem Sprecher der Manfredworte, die das 2. Gewandhauskonzert gebracht hatte, folgten im 3. überzeugend-ausdrucksvolle Reproduktionen von Liszts „Dante"-Symphonie und Cornelius' „Barbier"-Ouvertüre und dazu noch klangfein-virtuose Debüts des mit seiner eigenen kunstreich-pikanten „Suite fantastique" für Klavier und Orchester lebhaft interessierenden und mit Liszt-Busoni's orchesterbegleiteter „Spanischer Rhapsodie" weidlich amüsierenden Komponisten-Pianisten Ernest Schelling, und volle Hochachtung erweckten im 4. die zwischen einer braven Wiedergabe von Mozarts Es-dur Symphonie und äußerst beifällig aufgenommenen prächtigen Liedervorträgen Elena Gerhardts erstmalig und auf das beste vorgeführten „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" von Wilhelm Berger, eine im Variationenteil wahrhaft bedeutende, geist- und herzerhebende Komposition, die nach einer edel-ernsten Bezugnahme auf den Tod Richard Mühlfelds mit ihrer Fuge in den arbeitstüchtigen Alltag zurückgeleitet. — Die Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann und Julius Klengel führten in ihrer 1 Gewandhauskammermusik unter rühmlicher Assistenz des jungen Cembalisten und Pianisten Paul Aron und mehrerer Orchesterkollegen an die Anfänge der deutschen Kammermusik zurück und erwirkten mit einem B-dur Trio für zwei Violinen, Violoncello und Cembalo von Wilhelm Friedemann Bach (bearbeitet von Hugo Riemann), einer B-dur Triosonate für zwei Violinen und Klavier von Karl Philipp Emanuel Bach (bearbeitet von Georg Schumann) und Mozarts D-dur Divertimento (Köchel-Verz. No. 334) für zwei Violinen, Viola, Kontrabaß und zwei Hörner nicht nur historische Erkenntnis, sondern auch reiche Genußfreude, wie solche insonderheit an den langsamen Sätzen der beiden Trios und an dem Mozartschen Werke zu gewinnen war. — Den einheimischen Quartettisten folgten alsbald die Böhmen, denen man, nachdem sie sich mit

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mozarts Jagdquartett eingespielt hatten, für sehr wohlgelungene Reproduktionen von César Francks melancholisch-aphoristischem f-moll Klavierquintett (mit der vortrefflichen Alice Ripper am Flügel) und von Beethovens C-dur Streichquartett aus op. 59 danken konnte. — Das 1. Konzert der Musikalischen Gesellschaft bestritt der gleichfalls von Dr. Göhler geleitete Riedelverein mit einer vortrefflichen Leipziger Reprise seiner vielgerühmten Münchener „Deborah"-Aufführung, bei der nun als Solisten die etwas scharfstimmige Frau Hensel-Schweitzer, die gediegene Altistin Agnes Leydhecker, der geschmackvoll vortragende Dr Roemer und der sehr schön singende Bassist Plaschke mitwirkten. Sehr löblich führte den Instrumentalpart das verstärkte Winderstein-Orchester aus, das schon im 1 Philharmonischen Konzerte mit seinen von Hans Winderstein geschickt geleiteten Darbietungen von Liszts „Festklängen" und Charpentier's für hier neuen, farbreich-amüsanten „Impressions d'Italie" und sicheren Begleitungen von Solovorträgen (Brahms' Violinkonzert, gespielt von der männlich tönenden, nicht immer absolut zuverlässig intonierenden, technisch fertigen Geigerin May Harrison, und Liszts A-dur Konzert, gespielt von der respektablen Salonpianistin Elsa de Grave) durchaus Erfreuliches geleistet hatte. — Der Neue Leipziger Männergesangverein hat in einem mit Soli der Altistin Grimm-Mittelmann und der Violinistin Lotte Sitt geschmückten Herbstkonzerte gesangliches und allgemein-musikalisches Vorgeschrittensein unter seinem Dirigenten Max Puttmann erweisen können. — Botho Sigwart, der unter Beihilfe Hugo Heermanns, seiner Gattin Helene Staegemann-Sigwart und des Baritonisten Sidney Biden nur eigene Kompositionen vorführte, erwies sich mit einer geschickt gesetzten, hier und da etwas bröckligen, im Adagio und im Finale über einige Weitschweifigkeit hinaus wirklich interessierenden E-dur Sonate für Violine und Klavier, mehreren im Klavierpart fesselnden Marienliedern, deren Kunstraffinement den naiven Volksgedichten aus „Des Knaben Wunderhorn" doch wohl Gewalt antut, und mit einigen oberflächlicheren Sopranliedern als stimmungsreich-geschickter Tonsetzer und wahrhaft tondichtender Klavierspieler. — Ein durch köstliche Schülerinnen- und Schülerübungen und Improvisationen illustrierter Vortrag, den der nunmehr von Dresden-Hellerau aus wirkende Eurhythmie-Erwecker Emile Jaques-Dalcroze im wohlangefüllten Zentraltheaterfestsaale hielt, hat die Erkenntnis gemehrt, daß es sich bei der rhythmischen Gymnastik keineswegs nur um Erziehung zum Musikalischsein und zu schöner Körperbeweglichkeit, sondern auch um die Förderung von Geistesgegenwart und Willenskraft handelt. — Von den vielen Sängerinnen, die sich hören ließen, und von denen drei: die noch unfertige Dora Schulze, die immer noch nicht fertige Olga von Türk-Rohn und die kabarettierende Lautensängerin Etelka Weinhold „fehl am Ort" waren, müssen anerkennend die einheimische stimmanmutige Sopranistin Anna Hartung, die bewährte Vortragsmeisterin Therese Schnabel-Behr, die trotz einer Indisposition erfolgreich für unbekanntere Kompositionen eingetretene temperamentvolle Liedersängerin Lotte Kreisler und die ihre hübsche Stimmtiefe bereits ziemlich kunstgerecht verwendende Therese L. Leonard genannt werden, und ihnen traten als rühmenswerte männliche Repräsentanten der Gesangs- und Vortragskunst der hochintellektuelle Balladeninterpret Hermann Gura und der sich mit der Laute begleitende markige und markante Volksliedersänger Hunyady gegenüber. Dieser brachte den ganz vorzüglichen Gitarrevirtuosen Mozzani mit sich. — Dem wunderbaren Rokoko-Geiger Willy Burmester, der diesmal auch im Vortrage der Brahmsschen A-dur Sonate exzellierte, stellten sich ähnliche Begeisterung wachrufend die vornehme Violinkünstlerin Edith von Voigtlaender und der prächtig herangereifte Mischa Elman zur Seite, und wie Sascha Culbertson auch an einem zweiten Konzertabend wieder mit seiner bedeutenden Virtuosität interessierte, so machte Waldemar Meyer wünschen und hoffen, daß er in seinem zweiten Konzerte Vollkommneres leisten werde. — Gerne begegnete man zwei sehr tüchtigen Orgelspielern: dem durch seine heimischen historischen Orgelabende wohlbekannten Zwickauer Organisten Paul Gerhardt, der die nach seiner Disposition von den Gebrüdern Jehmlich erbaute neue Orgel der Leipzig-Lindenauer Philippuskirche mit meisterhaften Vorträgen einweihte, und dem Hamburger Organisten Walter Armbrust, der sich an der Orgel der Johanniskirche mit bedeutenden Reproduktionen Regerscher und Karg-Elertscher Kompositionen als ein starker Spieler vorstellte. — Der Klavierspielenden gab es quantitativ mehr als qualitativ. Wera Scriabina, die es unternommen hat, alle Solo-Klavierwerke des russischen Komponisten Alexander Scriabin in chronologischer Folge vorzuführen, werde hier erst nach Beendigung ihres Experimentes beurteilt; Willy Bardas zeigte an Bachs Chromatischer Phantasie und Fuge schöne Anlagen und gute Bildung; Richard Singer hat als geschickter Bearbeiter und effektkundiger Komponist einer „Mephisto-Burleske" mehr interessieren können, denn als etwas salopper Sonateninterpret; Mark Günzburg bot als Klaviersolist Minderwertiges, und Valesca Burgstaller bleibt mit ihrem Anschlagsvermögen einstweilen noch hinter ihrer Spieltechnik zurück. — Eine mit geistvollen, zieltreffenden Plaudereien durchwürzte Vorführung neuer Jugend- und Hausmusik für Klavier durch den bekannten Pianisten und Pädagogen Willy Rehberg, die als 62. Ausstellung des Musikverlages D. Rahter im Feurichsaale stattfand, hat einem großen Interessenkreise dankenswerte Anregungen zur Bereicherung des Lehr- und Studienrepertoires gegeben. Arthur Smolian

LONDON: Die Ende Oktober zum Abschluß gelangten Promenadenkonzerte, die zehn Wochen hindurch allabendlich in Queen's Hall unter Henry J. Wood's Leitung stattfinden, können diese Saison auf schöne Erfolge zurückblicken; der Besuch war sehr zufriedenstellend, und die Leistungen vermochten selbst gesteigerten Ansprüchen zu entsprechen. Der erzieherische Wert dieser Konzerte ist unverkennbar — bieten sie doch gute und beste Musik in sehr akzeptabler Ausführung für billiges Geld —, und auch

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

an interessanten Neuheiten fehlt es nicht. Unter diesen wäre in erster Linie eine Festouvertüre von Dr. Walford Davies zu erwähnen, die aufs neue beweist, daß wir es hier mit einem Komponisten zu tun haben, der eine bemerkenswerte Stellung in der vorderen Reihe der englischen Komponisten einnimmt. Die Ouvertüre wurde in einem zweiten Konzert wiederholt; dies war auch bei einer Serenade (op. 39) von Percy Pitt der Fall; fünf in Suitenform gehaltene Sätze, darunter ein sehr schönes, warm empfundenes Intermezzo, das Ganze meisterhaft instrumentiert; der Beifall war daher auch ehrlich und stark. Einige andere Neuheiten: Phantasie über englische Volkslieder von Vaughan-Williams, eine symphonische Dichtung „In the Faery Hills" von Arnold Bax und eine Skizze „Sonnenschein" von Dr. Hathaway vermochten tieferen Eindruck nicht zu machen; hingegen war eine neue Symphonie Emil Paur's „In der Natur", die ihre Entstehung Stimmungen und Eindrücken während eines Tiroler Sommeraufenthaltes verdankt, ungewöhnlich erfolgreich; das ganze Werk offenbart eine nicht gewöhnliche schöpferische Begabung, ist voll köstlicher Frische und die Instrumentierung ist glänzend. Dem dirigierenden Komponisten wurde reicher Applaus zuteil. Schließlich seien noch vier Stücke zu Maeterlinck's „Blauem Vogel" von Norman O'Neill erwähnt, die indes dem hiesigen Publikum schon durch die Aufführungen im Haymarket-Theater vorteilhaft bekannt waren. Von Solisten, die in den Promenadenkonzerten erfolgreich auftraten, seien genannt: die Pianisten John Powell und der erst vierzehnjährige Ernst Levy (Basel), ein Schüler Hubers und Pugno's, der mit dem d'Albert'schen E-dur Konzert wie eine kleine Sensation wirkte; der Cellist Renard („Don Quixote" zweimal) und die stimmbegabte Sängerin Ellen Beck; schließlich darf der brillanten Harfenleistungen Alfred Kastners nicht vergessen werden. — Im 1. Konzert des London Symphony Orchestra hatte das Londoner Publikum die Genugtuung, Hans Richter nach längerer Krankheit wieder zujubeln zu können. In Mozarts g moll Symphonie bewies er aber auch, daß er noch der Alte (der Junge!) sei; eine jugendfrischere Aufführung läßt sich nicht leicht denken. Auch die Art, wie Richter das Cellokonzert von Dvořàk dirigierte, war bemerkenswert; den Solopart spielte Casals vollendet schön; später ließ er eine von den unbegleiteten Bachschen Suiten (C-dur) folgen und riß damit das Publikum womöglich zu noch stürmischerem Beifall hin. In demselben Konzert gab es auch eine Novität: Joseph Holbrooke's Ouvertüre zur Oper „Dylan", die demnächst in Coventgarden von Th. Beecham aufgeführt werden soll. Das einleitende Andante ist ein hübsches, eindrucksvolles Musikstück, doch bald ändern sich die Dinge, und in dem wüsten Lärm, der sich erhebt, entdeckt das Ohr nur mit Mühe schwerverständliche Motive und Tonfiguren; eher belehrt uns das Auge, daß Baßflöten, Saxophone, Saxhörner, ja Konzertinas (Ziehharmonikas) sich daran beteiligen. — Neu für London waren zwei nicht gerade bedeutende „Aubades" von Lalo, ferner drei Tänze von Granville Bantock, die Henry J. Wood im 1. Abonnementskonzert des Queen's-Hall Orchesters aufführte; diese Tänze (ein Schlangen-, ein Schleier- und ein Dolch-Tanz) vermochten, hauptsächlich wohl vermöge ihres geschickt festgehaltenen orientalischen Kolorits ziemliches Interesse zu erregen. In diesem Konzerte spielte Pugno mit viel Erfolg ein Mozartsches Klavierkonzert. Schuberts Unvollendete bildete den Abschluß. — Schließlich sei noch des ersten Konzerts der London Choral Society Erwähnung getan, das zwei Neuheiten von Bertr. Shapleigh brachte: „The Lake of the dismal Swamp" (für Tenorsolo, Chor und Orchester) und eine „Vedic-Hymne" (für Doppelchor und Orchester). Das letztere Werk fand infolge der glücklichen Behandlung des Stoffes und des effektvollen Aufbaues viel Beifall. Neu waren ferner in diesem Konzert zwei Chorwerke der englischen Komponistin Ethel Smyth: ein Sonett von Rossetti „Schlaflose Träume", das durch sehr geschickte Stimmführung auffiel, und eines Chores „Hey, nonny no!", eine wahre Art Danse macabre, eigentlich eine exzentrische Groteske, doch äußerst originell und witzig, in deren Verlauf sogar ein charakteristisches Motiv von einem Teil der Chorsänger gepfiffen wird; die Worte sind einem Manuskript aus dem 16. Jahrhundert entlehnt. — Die Konzerte der Klassischen Konzert-Gesellschaft gehören wohl zu den meistbesuchten in London; die beste klassische Kammermusik wird hier geboten. Thibaud und Casals waren hier zu hören; zu ihnen gesellten sich die heimischen Pianisten Borwick und Tovey. Gervase Elwes sang prächtig; er ist unstreitig heute der beste englische Liedersänger. Maria Philippi entzückte gleichfalls durch stilvolle Liedervorträge. — Im 1. Broadwood-Konzert ersang sich R. v. Warlich mit Schumann viel Beifall; eine neue Violin-Sonate der englischen Komponistin Ethel Barns enttäuschte. — Eugène Ysaye gab zwei Konzerte, eines davon mit Orchester, in dem er namentlich mit seiner eigenen Bearbeitung des Vivaldi'schen g-moll Konzerts (mit Streichorchester und Orgel) seine zahlreichen Bewunderer entzückte. — Auch Kubelik veranstaltete ein Orchesterkonzert (Dirigent: Landon Ronald); er errang mit Bruch und Tschaikowsky den gewohnten Erfolg. — Fritz Kreisler spielte in einem Konzert so unvergleichlich wie je zuvor eine Anzahl seiner reizvollen Arrangements von Stücken des 17. und 18. Jahrhunderts. — Ein Schüler Ysaye's, der Italiener de Grassi, debütierte erfolgreich in zwei Konzerten. — Die Welt, in der man Klavier spielt, war wieder durch Pachmann, Backhaus, Hambourg repräsentiert; ihre Konzerte sind längst zu stehenden Institutionen hier geworden, ebenso wie ihr Erfolg. Von jüngeren seien ferner die Pianisten Goll und Paul Goldschmidt genannt; jeder stellte sich gleich mit drei Recitals ein, und beiden muß man ernstes, ehrliches Streben nachrühmen; sie hatten auch beide schönen Erfolg zu verzeichnen. — Unter den heimischen Quartettvereinigungen nimmt nach wie vor das Wessely-Quartett den ersten Rang ein; an seinem ersten Abend war die Wiedergabe des Debussy'schen Quartetts bemerkenswert, besonders der zweite Satz (Assez vif) war ein Meisterstück; mit Fanny Davies am Klavier gab es ferner das Schumannsche

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quintett in prächtiger Ausführung. — Die Opernsänger Sammarco und Mac Cormack gaben — ersterer von Percy Pitt begleitet — je ein Abschiedskonzert vor ihrer Amerikareise. Beide sind wohl mehr auf der Opernbühne zu Hause, aber die prächtigen Stimmen erregten auch auf dem ungewohnten Konzertpodium viel Enthusiasmus. —ps—

MAGDEBURG: Zunächst muß eines Abschiedskonzertes gedacht werden, das der Brandtsche Gesangverein unter seinem langjährigen Leiter Prof. Ad. Brandt gab. Finanzielle Schwierigkeiten nötigen den Verein, die Chorstimmen aus der Hand zu legen; mit deutlicheren Worten: er ist es müde, weitere Aufführungen unter eigenen großen finanziellen Opfern zu veranstalten. Die Solisten werden immer teurer, der Besuch der Konzerte steht zu ihrer künstlerischen Bedeutung in keinem Verhältnis mehr — so folgte das Unvermeidliche, das Ende einer fast vierzigjährigen, an Ehren reichen Wirksamkeit. An diesem Mißverhältnis zwischen Leistung und Anerkennung durch das größere Publikum kranken nicht nur hiesige große Chorvereine; es ist die zunehmende Sensationslust des Publikums, das ernsteren künstlerischen Veranstaltungen mehr und mehr fernbleibt. Der Verein verabschiedete sich unter seinem Leiter von der reichen deutschen Chorliteratur durch eine sehr gute Aufführung der „Paradies und Peri"-Musik Schumanns. Seine Solisten waren Frau Wiesicke-Berlin (eine poesievolle Peri), die hiesigen Sängerinnen Rheinsberger und Jacobs, sowie die Herren Kühlborn (Tenor) und Seebach (Baß und Bariton). — Im zweiten Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters im Stadttheater (Krug-Waldsee) holte sich Friedrich Gernsheim mit seiner symphonischen Tondichtung „Zu einem Drama" einen starken Achtungserfolg. — Im Kammermusik-Abend des Tonkünstlervereins führte Paul Juon sein Sextett selbst an; als gehaltvollsten Satz nach Form und Inhalt präsentierte sich das Thema mit Variationen. — Im ersten Konzerte des Kaufmännischen Symphonie-Vereins erzielte August Scharrer mit einem Symphonischen Adagio nur geteilte Wirkung; Solistin war Franziska Bender-Schäfer. Max Hasse

MANNHEIM: Die Akademieen begannen mit klassischer Musik; Mozarts „Jupiter"-Symphonie und Beethovens „Fünfte" standen nebeneinander, nur getrennt von dem Violinkonzert Brahm's, das Carl Flesch sehr bedeutsam darzubieten wußte. Im zweiten Konzerte erschienen als Novitäten Pfitzners Ouvertüre zu „Christelflein" und Kloses „Elfenreigen"; beide wurden in ihrer märchenhaften Zartheit und Zierlichkeit erdrückt vom „Don Juan" Richard Strauß', den Arthur Bodanzky gleich den übrigen erwähnten Werken mit starkem Temperament und sehr schwungvoll wiedergab. — Zum ersten Male sang der Lehrergesangverein vor Schülern der oberen Volksschulklasse; die volkstümlichen Chor- und Sologesänge erfüllten die jungen Herzen — mehr als 4000 — mit ungewöhnlicher Freude. Elise Hauser von hier bewährte sich bei dieser Gelegenheit als sehr erfolgreiche Liedersängerin. — In einem eignen Konzert zeigte Otto Tamini, daß Caruso vor diesem seinem „erfolgreichsten Rivalen" ruhig schlafen kann; er hat eine solche Konkurrenz, die nur in der Einbildung eines Tenors aufdämmern kann, nicht zu fürchten. — Große Sympathieen fand der Hamburger Lehrergesangverein, der auf der Heimkehr von einer Sängerreise unter der famosen Leitung Richard Barths ein wohlgelungenes Konzert gab. — Das Streichquartett Schuster erfreute seine Abonnenten durch das g-moll Quartett von Debussy, aus dem eine starke Persönlichkeit spricht. K. Eschmann

PARIS: Das Konzert Colonne ist nun definitiv zum Konzert Pierné geworden, wird aber seinen durch den Gebrauch geheiligten Namen noch lange beibehalten. Da Berlioz' „Faust" von jeher die Glanzleistung Colonne's war, so hat Pierné aus Pietät seine Tätigkeit mit diesem Werke eröffnet. Ein anderer Akt der Pietät war, daß die 75 Jahre des Meisters Saint-Saëns mit seinem letzten Orchesterwerk, der für die Einweihung des Ozeanographischen Museums in Monaco im letzten Frühjahr geschriebenen Festouvertüre gefeiert wurden. Das Werk hat übrigens genug innere Eigenschaften, um keiner äußeren Pietätsempfehlung zu bedürfen, und das Publikum nahm es mit unzweideutigem Beifall auf. — In Ermangelung von Colonne oder Lamoureux, die recht wohl ein eigenes Saint-Saëns Konzert hätten veranstalten können, trat der Komponist Fernand Le Borne in die Lücke, indem er selbst ein Orchester zusammenbrachte und für einen Nachmittag das Theater Sarah Bernhardt mietete. Saint-Saëns hatte auch hier eine neue Komposition beigesteuert, ein Konzertstück für Geige, Cello und Orchester, das er unnötigerweise als symphonisches Gedicht „Die Muse und der Dichter" betitelte, denn trotz des vornehmen Charakters der melancholisch gefärbten Themen sind die Entwickelungen doch für die Virtuosenkünste der beiden Solisten berechnet, so daß der Gedanke eher stört, wenn man das Passagenwerk der Geige der Muse und dasjenige des Cellos dem Dichter zuzuschreiben sucht. Ysaye und Hollmann blieben natürlich dem Werke nichts schuldig, und die von Le Borne zusammengerafften Orchesterkräfte, die er meist bei Colonne und Lamoureux entlehnt hatte, taten ebenfalls ihre Schuldigkeit. Auch die Wahl der älteren Werke Saint-Saëns' und ihre Ausführung verdienten alles Lob. Man hörte die Orchesterstücke „Phaëton", „Spinnrad der Omphale", Ouvertüre zur „Andromache", den Heroischen Marsch, das erste Cello-Konzert und das Rondo Capriccioso für Geige. Nur Beethoven kam neben dem Jubilar zu Worte, und zwar mit seinem Violinkonzert, in dem Ysaye vielleicht heute unerreicht ist. — Saint-Saëns ist auch trotz seiner 75 Jahre noch immer imstande, einen ganzen Konzert-Abend nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Klavierspieler und Dirigent auszufüllen. Dank seiner Mitwirkung nahm das erste Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in diesem Winter eine besondere Bedeutung an. Saint-Saëns spielte nacheinander sein zweites Trio in e-moll, das Klavier-Konzert Mozarts No. 11 in F-dur, die Begleitung mehrerer seiner Lieder, das zweite Klavier in seinem Scherzo un

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dirigierte schließlich seine Walzerphantasie „Hochzeitskuchen“ für Klavier und Orchester. Wenn man bedenkt, daß sein Trio fünf Sätze und das Mozart-Konzert drei Sätze umfaßt, so erscheint die Leistung auch für einen geübten jüngeren Pianisten, der jeden Abend vor das Publikum tritt, außerordentlich. Am meisten Bewunderung verdiente übrigens Saint-Saëns in dem fremden Werke, denn hier hatte er noch mit der besonderen Schwierigkeit zu kämpfen, daß er von einem ungenügend eingeübten Drittelsorchester unter einem improvisierten Dirigenten begleitet wurde. Statt daß das Orchester ihn unterstützte, mußte er vielmehr an allen Tuttistellen das Orchester unterstützen und zusammenhalten. Einen ungetrübten Genuß gewährte namentlich das Larghetto, in dem das Orchester am wenigsten in Betracht kam. Lob verdienten auch die übrigen Solisten des Abends: der Geiger Hayot, der Cellist Salmon, die Sängerin Auguez-Montalant und die Klavierspielerin Gräfin de Guitaut, die nur aus alter Freundschaft für den Meister bei diesem Anlaß aus dem Privatleben herausgetreten ist. — Das erste Konzert Lamoureux des Winters brachte zwei Neuheiten, die freilich nur für das Konzert Lamoureux Neuheiten waren, und zwei Solisten bewährten Rufes. Der Saal Gaveau erwies sich gleich wieder zu klein, um alle Besucher zu fassen. Die B-dur Symphonie von Ernest Chausson, einem der ältesten Schüler von César Franck, der dem Meister im Tode vorausging, zählt schon zwanzig Jahre und gehört zu den besten Werken der neueren französischen Schule, so stark auch einige Anlehnungen an Wagner sind. Das Andante, das eigentlich mehr ein Adagio ist, fand anhaltenden Beifall. Noch älter war die andere Neuheit, der „Karneval von Paris“ von Johan Svendsen, die der jetzt siebzigjährige Norweger vor 40 Jahren als op. 9 komponierte, als er in Paris als zweiter Geiger eines Theaterorchesters eine sehr bescheidene Existenz führte. Das Stück ist sehr gefällig und für die Epoche seines Entstehens sogar kühn instrumentiert. Frau Kaschowska sang die Rachearie aus Mozarts „Don Juan“ mit so viel Leidenschaft, daß sie vielen Parisern einen neuen Begriff von dem „sanften“ Mozart gab, den sie allein kennen wollen. Sie wiederholte ferner ihre in Paris schon bekannte meisterliche Wiedergabe von Isoldes Liebestod. Jacques Thibaud wurde mehr als je gefeiert, obschon er im Vortrag des Violinkonzertes von Beethoven dreimal das Instrument wechseln mußte. Felix Vogt

PRAG: Das 1. Philharmonische Konzert im Neuen Deutschen Theater, von Paul Ottenheimer sauber geleitet, brachte nur die B-dur Symphonie von Schumann. Der größere Rest des Programms blieb den Solisten vorbehalten. Der junge Ungar Szigethi hat hier als Geiger von Rang debütiert, Elena Gerhardt gezeigt, welche tiefe Wirkungen von ihrer wundervollen Gesangskunst ausgehen können. — Im Deutschen Kammermusik-Verein spielte das Rosé-Quartett Arnold Schönbergs Quartettsatz op. 7 in d-moll. Während die Wiener Erstaufführung seinerzeit im Zeichen eines der größten Konzertsaalskandale vor sich ging, war die Aufnahme in Prag respektvoll höflich. Man ließ alle Kakophonieen ruhig über sich ergehen und nahm auch alle einem normalen musikalischen Empfinden eher eingänglichen Stellen gottergeben auf. Es fehlt jetzt hier an Temperament, leider! Aber daß die Rosés das unglaublich schwierige Werk mit einer beispiellosen Souveränität gespielt haben, das hat jeder eingesehen, und der Applaus am Schlusse des Werkes hat denn sicher auch mehr der Wiedergabe als dem Werke selbst gegolten. In demselben Konzert stellte sich Maria Freund aus Breslau als tüchtige und empfindende Sängerin vor. Doch ließ ihr Programm viel von der Kultur vermissen, die an ihrer Art zu singen sympathisch berührte. — Im Tschechischen Kammermusik-Verein gaben Ondriczek und Lamond einen Violinsonaten-Abend. Mit durchschlagendem Erfolg, wie sich denken läßt, wenn zwei so ausgezeichnete Künstler sich zu gemeinsamem Musizieren vereinigen. — Die Tschechische Philharmonie hat ihre populären Sonntagnachmittagskonzerte wieder aufgenommen. Die Beteiligung ist womöglich noch stärker als in den vorangegangenen Jahren, und wenn der zur Verfügung stehende Saal eine Steigerung der Besuchsziffer zuließe, so dürfte man sie erwarten. Das Hauptverdienst an der Volkstümlichkeit hat der Dirigent Dr. Wilhelm Zemanek, der es ausgezeichnet versteht, die Programme methodisch anzulegen und so gewissermaßen Überblicke über einzelne Meister oder Epochen zu geben. Bis jetzt hat er u. a. die symphonischen Dichtungen von Richard Strauß gespielt; Fibich, Dvořák und Beethoven sind nun an der Reihe. In einem der Konzerte trat auch Alosia Przibor sky auf, eine sehr talentierte Schülerin des ausgezeichneten Klavierpädagogen und Direktors am Prager Konservatorium, Heinrich von Kaan. Bei ihrer Jugendlichkeit fehlt ihr zwar noch die letzte Kraft, aber sie hat ein gesundes musikalisches Empfinden, das sie sicher an Klippen vorbeiführt, wo andere vielleicht zu kämpfen haben, um ohne Gefährdung vorüberzukommen.
Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Gleich bei Beginn hat die neue Saison uns schon einige interessante Künstler zugeführt. Siegfried Wagner eröffnete den winterlichen Konzertreigen mit zwei Orchesterkonzerten im großen Konservatoriumssaale und brachte eigene Kompositionen, sowie Werke seines Vaters und Großvaters zu Gehör. Die achte Saison der Siloti-Konzerte schloß — wie zuvörderst bemerkt sein soll — eine Erinnerung ein an den im Frühling verstorbenen großen russischen Meister Balakirew. Die Eröffnung des Konzerts geschah mit der symphonischen Dichtung „Tamara“ (nach Lermontow), an deren Partitur Balakirew 15 Jahre gearbeitet hat. Der Solist des Abends, Gottfried Galston, hat wiederum sein Licht aufs Glänzendste leuchten lassen. Seine diesmaligen Darbietungen waren das c-moll Konzert von Saint-Saëns und die schwierige Klavierphantasie „Islamey“ von Balakirew. — Einige Tage darauf gab auch die Kaiserlich russische Musikgesellschaft ihren 1. Symphonieabend mit Mlynarski am Dirigentenpult und Sandra Droucker (Konzert B-dur von Brahms) als Solistin. — Ein Konzert des Hofopernorchesters leitete Siloti an Stelle des erkrankten Dirigenten der Hofoper,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Coates. Das Programm enthielt Rimsky-Korssakow's „Antar" und Ljadow's entzückendes Märchen „Kikimora". Enthusiastischen Beifall fanden eine Reihe russischer Volkslieder, auch von Ljadow instrumentiert und harmonisiert; Frau Sbrujewa entzückte durch deren unvergleichlichen Vortrag. Auch der Tenor der Moskauer Hofoper Smirnow feierte die üblichen Triumphe. Von Solistenkonzerten verzeichnen wir vorläufig nur den Klavierabend des hochbegabten Pianisten Arthur Lemba.

Bernhard Wendel

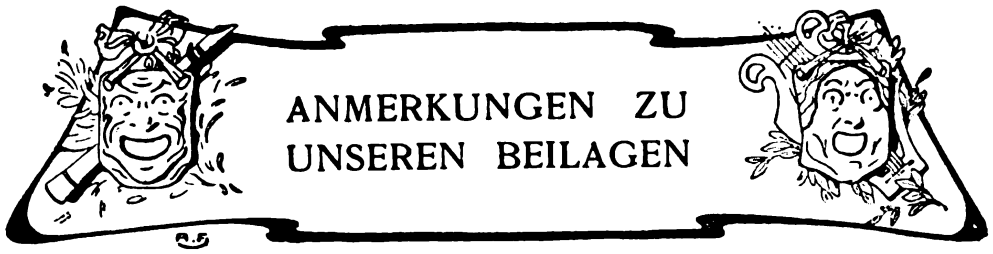
STRASSBURG: Nach der sommerlichen Pause, die durch die gediegenen „Orangeriekonzerte" des städtischen Orchesters (Kapellmeister Fried), das Riesenwerk der 16stimmigen Grellschen a cappella-Messe (unter Münch), verschiedene Orgel- (Münch und Schweitzer), Vereins- und Schülerkonzerte ausgefüllt wurde, hat die offizielle Saison mit dem 1. Abonnementskonzert wieder begonnen. Pfitzner brachte in ihm Mozart (g-moll), Brahms (e-moll) und Beethoven (Es-dur Klavierkonzert) hinreißend zu Gehör, letzteres von Risler technisch brillant, doch nicht durchweg mit Beethovenscher heroischer Größe gespielt (der romanische Einschlag!). — Daß der Konservatoriums- und Operndirektor Pfitzner einen recht unbedeutenden (namentlich nach der Vortragsseite trockenen!) Sänger wie H. Heyer im schlecht gefüllten kleinen Saal selbst begleitete, nahm etwas Wunder. — Genußreich waren ein Beethoven-Abend von Lamond, dem Beethovens Genius sich voll erschlossen (wenn nur nicht die „Abschiedssonate" so stark überschätzt würde!), und ein Liederabend des Meistersingers Heinemann (Berlin), vom Männergesangverein veranstaltet. Derjenige von Fritz Haas (Karlsruhe) mit der „schönen Müllerin" hatte mehr künstlerischen als materiellen Erfolg. — In einem Wohltätigkeitskonzert großen Stils dirigierte Pfitzner vortrefflich die „Leonoren"- und seine liebenswürdige „Christelflein"-Ouvertüre, ebenso großzügig „Tristan"-Vorspiel und „Liebestod", sowie einen — wenig dankbaren — Monolog aus „Elektra", wobei unsere frühere Heroine Frau Plaichinger sich auszeichnete, während eine römisch-deutsche Geigerin, Frau Spiro, mehr Technik als blühenden Ton aufwies. — Interessant war noch ein Abend des Tonkünstlervereins, bestritten von der Pariser Vereinigung des H. Capet, die Beethovens tiefgründiges op. 59 No. 3 prächtig wiedergab und durch ihr duftiges Spiel Claude Debussy's seltsam-impressionistisches Quartett zu immerhin stimmungsvollem Erklingen brachte.

Dr. Gustav Altmann

WIEN: Vorspiel zur Saison; Anläufe, die den versprochenen fetten Sensationen präludieren, und die man ebendeshalb, noch unermüdet und noch nicht verstimmt, angenehmer genießt. Auftakt: eine vom Wiener Tonkünstlerverein nachträglich zum 80. Geburtstage des Meisters veranstaltete Goldmarkfeier mit älteren, aber selten aufgeführten Werken des Tondichters: die frischen Chöre, von dem jugendlich beschwingten Philharmonischen Chor (unter Schrekers Leitung) klangrein und begeistert gesungen; das e-moll Trio, von dem tüchtigen Quartettprimarius Fitzner, seinem vorzüglichen Cellisten Czerny und Wera Schapira mit blendendem Temperament gespielt und Lieder, die Agnes Bricht-Pyllemann in ihrer lieben und schlichtgläubigen Art interpretiert hat. — Zwei wundervolle Beethoven-Abende: der eine vom Quartett Rosé, als erster Teil des ganzen Beethoven-Quartettzyklus; der zweite ein Sonaten-Abend, von Bruno Walter und Arnold Rosé — gleichfalls als Beginn eines vollständigen Zyklus Beethovenscher Geigensonaten — veranstaltet: ein Musizieren, so echt, derart aus dem Innersten heraus, unbekümmert um Zuhörerschaft und alle Konzertsaalgepflogenheiten, ein überschwengliches Sichhingeben und Ausströmen, wie man es mit gleicher Unmittelbarkeit selten miterlebt. — Eine ernsthaft zu wertende junge Geigerin: Edith von Voigtlaender, deren Spiel eine merkwürdige, dabei fast andächtige Strenge und Herbigkeit zeigt; kraftvoll geschlossen, durchaus nicht weichlich schwelgerisch, alles planvoll erfaßt und sehr musikalisch und technisch respektabel, wenn auch vielleicht gar zu unsinnlich gestaltet. Wer Bachs „Chaconne" so klar, ernst und unspielerisch zu gliedern weiß, verdient alle Beachtung. — Annie von Pardo-Luhals hat seit ihrem ersten Lieder-Abend bedeutende Fortschritte gemacht. Äußerlich und innerlich: ihre Stimme hat an Volumen gewonnen, der Ton ist weniger flackernd, die Atembehandlung besonnener — und die ekstatische Empfindung, die sie beseelt, kommt jetzt, bei ruhigerer Tongebung dieses sehr ausdrucksreichen, vollen Soprans, nicht mehr nervös und unstet, sondern gefestigter und eindringlicher in schöner Intensität zur Geltung. — Tonkünstler-Orchester und Konzertverein haben den Reigen der symphonischen Konzerte begonnen; die ersteren unter Nedbals stürmisch-temperamentvoller Leitung mit einer famosen „Eroica"-Aufführung und einer sehr edlen des Brahmsschen Geigenkonzerts mit Karl Flesch als unvergleichlich vornehmem und schön beseeltem Interpreten; der Konzertverein mit einer Tat: einer im ersten Konzert begonnenen zyklischen Aufführung sämtlicher Symphonieen von Bruckner, dessen „Erste" jüngst in klarster Durchleuchtung, stolz aufgebaut erklungen ist. Ferdinand Löwe erreicht hier, wo sein ganzes Herz mitschwingt, eine Höhe der Wiedergabe, die sich jedem mit ungemeiner Wärme mitteilt. Eine Liebestat, die ihren Lohn in sich birgt und die um so höher zu werten ist, als sie auch eine künstlerische von höchster Bedeutung ist: das gewaltige Bild des Symphonikers Bruckner wird sich erst jetzt in seiner Totalität dem Bewußtsein der Gegenwart in seiner ganzen Größe enthüllen. Eine Größe, von der selbst heute noch wenige die rechte Vorstellung haben.

Richard Specht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Über das Titelblatt und die erste Seite (Vorrede) der großen Autobiographie Richard Wagners findet der Leser das Nähere auf S. 215 des Artikels von Istel.

Am 14. Oktober beging Professor Edmund Singer in Stuttgart, einer der ausgezeichnetsten deutschen Geiger, seinen 80. Geburtstag. Geborener Ungar (in Totis), Schüler von Ridley Kohne und Böhm, konzertierte er schon als Knabe mit glänzendem Erfolg. Im Jahre 1854 wurde er von Liszt nach Weimar berufen und wirkte dort, als Nachfolger von Laub und Joachim, als Konzertmeister und Kammervirtuose. Mit Hans v. Bülow und Bernhard Coßmann bildete er damals das berühmte Neu-Weimarer Trio. Auf Empfehlung Meyerbeers wurde er 1861 zum Konzertmeister in Stuttgart ernannt, wo er seine zweite Heimat gefunden und besonders auch als Kammermusikspieler und als Pädagoge eine an Ehren und Erfolgen reiche Wirksamkeit entfaltet hat.

Das Porträt des Pater Lohelius (mit seinem weltlichen Namen Johann Lohelius Oelschlägel) gehört zu dem im zweiten Oktoberheft veröffentlichten Artikel von Alfred Ebert „Eine freie Phantasie Mozarts“. Wie sich unsere Leser erinnern werden, befand sich Lohelius unter den wenigen Personen, die damals Ohrenzeugen des Mozartschen Orgelspiels waren, das Norbert Lehmann, Chorherr des Stiftes Strahow, durch seine Aufzeichnung der Nachwelt wenigstens in ihren Grundzügen erhalten hat. Wir verdanken das seltene Blatt der Liebenswürdigkeit eines Freundes unserer Zeitschrift, des Geheimrats Theinert in Berlin.

Von der am 27. Oktober eingeweihten neuen Stadthalle in Görlitz (vgl. den Bericht auf S. 248 dieses Heftes) bieten wir drei Abbildungen: eine Außenansicht des von Bernhard Sehring in Charlottenburg geschaffenen Gebäudes und zwei Aufnahmen des Konzertsaales. Im Untergeschoß des Baues sind Restaurations- und Küchenräume untergebracht. Ein großer, gartenarchitektonisch schön wirkender Konzertgarten schließt sich an die Hinterfront des Bauwerks an. Unter den Ehrengästen der Stadt Görlitz befanden sich Prinz und Prinzessin Friedrich Wilhelm von Preußen, Graf Hochberg, der Protektor der schlesischen Musikfeste, der Oberpräsident von Schlesien, der Regierungspräsident aus Liegnitz und der Chef des 19. Infanterie-Regiments, Graf von Beck aus Wien. —

In den „Anmerkungen“ des 9. Wagner-Heftes (1. Oktoberheft) ist versehentlich zu bemerken verabsäumt worden, daß die Vorlagen des Theaterzettels der Uraufführung des „Lohengrin“, des ersten Entwurfs zum „Lohengrin“ und des ursprünglichen Titels der Wagnerschen Vertonung der fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk der neuen, vermehrten und verbesserten Auflage des Wagner-Abreißkalenders von S. Röckl und E. W. Engel entnommen sind. Wir nehmen gern die Gelegenheit wahr, von neuem auf den Wert dieses anschaulichen Wagner-Bilderbuches (Verlag: Emil M. Engel in Wien) hinzuweisen, dessen erster Auflage seinerzeit in der „Musik“ eine ausführliche Besprechung zuteil geworden ist.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mein Leben.

Erster Theil:

1813—1842.



TITELBLATT DER GROSSEN AUTO-
BIOGRAPHIE RICHARD WAGNERS



X. 4

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die in diesen Bänden enthaltenen Aufzeichnungen sind im Laufe verschiedener Jahre von meiner Freundin und Gattin, welche mein Leben von mir sich erzählt wünschte, nach meinen Dictaten unmittelbar niedergeschrieben worden. Uns beiden entstand der Wunsch, diese Mittheilungen über mein Leben unsrer Familie, sowie bewährten treuen Freunden zu erhalten, und wir beschlossen deshalb, um die einzige Handschrift vor dem Untergange zu bewahren, sie auf unsre Kosten in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen zu lassen. Da der Werth der hiermit gesammelten Autobiographie in der schmucklosen Wahrhaftigkeit beruht, welche unter den bezeichneten Umständen meinen Mittheilungen einzig einen Sinn geben konnte, deshalb auch meine Angaben genau mit Namen und Zahlen begleitet sein mussten, so könnte von einer Veröffentlichung derselben, falls bei unseren Nachkommen hierfür noch Theilnahme bestehen dürfte, erst einige Zeit nach meinem Tode die Rede sein; und hierüber gedenke ich testamentarische Bestimmungen für meine Erben zu hinterlassen. Wenn wir dagegen für jetzt schon einzelnen zuverlässigen Freunden den Einblick in diese Aufzeichnungen nicht vorenthalten, so geschieht diess in der Voraussetzung einer reinen Theilnahme für den Gegenstand derselben, welche namentlich auch ihnen es frevelhaft erscheinen lassen würde, irgend welche weitere Mittheilungen aus ihnen an Solche gelangen zu lassen, bei welchen jene Voraussetzung nicht gestattet sein dürfte.

Richard Wagner.

DIE ERSTE SEITE DER GROSSEN AUTOBIOGRAPHIE
RICHARD WAGNERS



X.4

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Hildenbrand & Traunecker, Stuttgart, phot.

EDMUND SINGER
* 14. Oktober 1830



X. 4

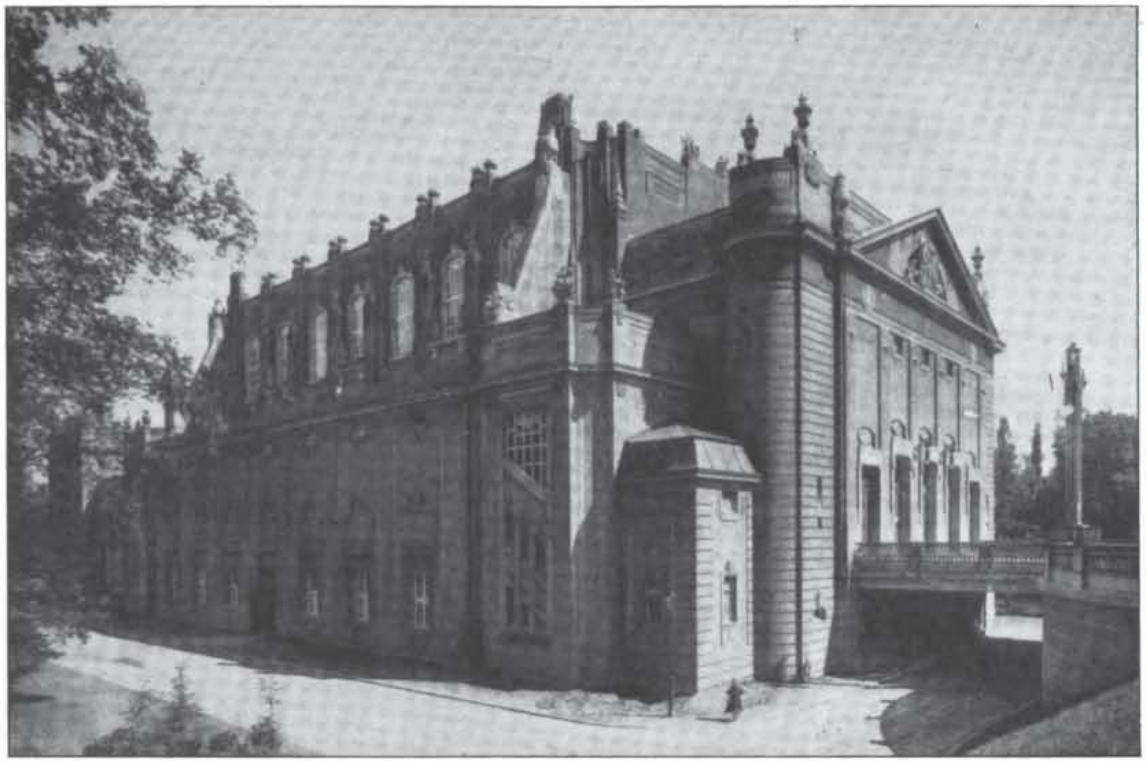
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 4

PATER LOHELIUS

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE NEUE STADTHALLE IN GÖRLITZ

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



PODIUM MIT ORGEL IM KONZERTSAAL



BLICK IN DEN KONZERTSAAL



DIE NEUE STADTHALLE IN GÖRLITZ

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Der Parteigeist erniedrigt die größten Menschen bis zu den Kleinlichkeiten der großen Masse.

La Bruyère

X. JAHR 1910/1911 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Max Unger

Muzio Clementi und Berlin

Rudolf M. Breithaupt

Zur Psychologie der „Übung" (Schluß)

Robert Pollak

Künstler und Publikum

Antwort auf den 1. Brief von Fitz de la Roture

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

MUZIO CLEMENTI UND BERLIN

von Max Unger-Leipzig



Wie vielen von den Studierenden, die täglich, den „Gradus ad Parnassum“ von Muzio Clementi unterm Arm, nach der Berliner „Hochschule“ pilgern, mag überhaupt bekannt sein, daß dieser alte Etüdenmeister je in Berlins Mauern geweilt hat? Und was liegt denn auch daran, wenn er, von dem man vielleicht gerade noch weiß oder, wenn das nicht mehr, im „Riemann“ nachlesen kann, daß seine Reisen beinahe alle Hauptstädte des ganzen Abendlandes berührten, auch einmal die Hauptstadt von Preußen mit aufsuchte! Wenn er hier, wie eben schon damals alle Reisevirtuosen, vielleicht ein Konzert gab oder gar, was tatsächlich der Fall war, — denn er war nachmals Musikverleger und Instrumentenmacher geworden — nur seine Geschäftsangelegenheiten erledigte?

Es liegt hier nicht in meiner Absicht, die Antworten auf diese Fragen vollständig zu erschöpfen. Es ist ja an und für sich klar, daß wir über die Lebensumstände eines Künstlers, je größere Bedeutung er für sein Gebiet besitzt, auch um so eingehendere Daten zu wissen verlangen dürfen. Und schon die Tatsache allein, daß sein „Gradus“ trotz der Werke der einflußreichsten Vertreter des klaviertechnischen Unterrichts von Czerny bis Liszt immer noch unentbehrlich ist, zeugt von der hohen Bedeutung dieses Meisters. An seine bekannten Sonatinen op. 36 braucht wohl kaum erinnert zu werden, obwohl gerade ihre große Verbreitung dem Rufe Clementi's beinahe mehr geschadet als genützt hat, da sie, von unseren Großvätern auf Kinder und Enkel vererbt, in der Tat wegen ihrer Abgespieltheit etwas in Mißkredit geraten sind. In dem Umstande, daß sie wie kein zweites Unterrichtswerk Eigentum der Musikwelt geworden sind, liegt aber zugleich begründet, wie wenig diese Mißachtung gerechtfertigt ist. Daß sie indes von mancher auch musikverständig sein wollenden Seite als „trocken und pedantisch“ hingestellt werden, beweist selbstverständlich nichts gegen sie, sondern lediglich den Mangel objektiven historischen Urteilens. Gibt es doch heute auch schon Leute, die über die schlichte Selbstverständlichkeit eines Haydnschen Streichquartetts ihre an differenziertere Gerüche gewöhnte Nase rümpfen möchten.

Aber das allgemeine Interesse, das Clementi nach seinen drei großen Zeitgenossen Mozart, Haydn und Beethoven beanspruchen darf, hätte mir

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

noch nicht den Anstoß zu der vorliegenden Studie über seine Beziehungen zu Berlin gegeben, wenn diese nur flüchtiger und oberflächlicher Art gewesen wären, oder wenn seine Besuche in der preußischen Hauptstadt nichts als leere Episoden in seinem Leben bedeutet hätten. Wer dies glaubt, dessen Meinung wird durch die folgenden Zeilen sicherlich eine Änderung erfahren; denn es ist zweifellos, daß es gerade in Berlin war, wo er die Unbeständigkeit des Schicksals vom höchsten Glück bis zum tiefsten Unglück kennen lernte, eine Tatsache, die schon allein geeignet ist, Riehls Behauptung in den „Musikalischen Charakterköpfen", sein äußeres Leben sei in gleichmäßigster Weise verflossen, zunichte zu machen.

Doch bevor wir auf unser eigentliches Thema eingehen, soll erst eine ganz knappe Skizze in kurzen Umrissen das Bild Clementi's wieder in die Erinnerung zurückrufen [1]).

Muzio Clementi ist aller Wahrscheinlichkeit nach am 24. Januar 1752 in Rom als Sohn eines für die Kirche beschäftigten Goldarbeiters geboren. Ein reicher Engländer, namens Beckford, der Italien durchreiste, nahm den Knaben im Jahre 1766 mit sich auf seine englischen Besitzungen, wo dieser in Muße seine Studien beenden konnte. Nach sieben Jahren siedelte Clementi nach London über, wo er sich nach und nach den Ruf des bedeutendsten Pianisten Englands erwarb. 1780 machte er seine erste festländische Konzertreise nach Paris, Wien (Konkurrenzspiel mit Mozart!) und anderen Städten, kehrte aber 1782 wieder nach der Themsehauptstadt zurück. Abgesehen von einer kürzeren Reise nach Frankreich im Jahre 1784, verweilte er bis zum Jahre 1802 in London, wo er Klavierunterricht erteilte und komponierte, seine Konzerttätigkeit aber mehr und mehr vernachlässigte, da er sich, dem Beispiele manches anderen Komponisten folgend, mit dem Musikverlag befaßte. Freilich gestaltete sich der Anfang der neuen Tätigkeit insofern unglücklich, als sein Associé Longman am Anfang des Jahres 1800 fallierte, wobei Clementi sein ganzes Vermögen hingehen sah. Kurz darauf gründete er mit F. W. Collard unter dem Namen Clementi & Co. ein neues Haus, das dann auch zur Zufriedenheit florierte und noch heute unter der Firma Collard & Collard besteht. Es ist nun leicht verständlich, daß Clementi seine vielen Beziehungen nicht bloß zu englischen Komponisten, sondern auch zu denen sowie zu Verlegern des Kontinents für das Gedeihen seines Hauses benutzte, daß er sogar in erster Linie zu diesem Zwecke große Reisen auf dem Festlande unternahm, von denen besonders die erste eine von ihm selbst vorher nicht geahnte Dauer — von 1802 bis 1810 — erlangte. Von

[1]) Den ersten Band einer Monographie, das Leben Clementi's behandelnd, gedenke ich in kurzer Zeit in Druck zu geben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diesem kommerziellen Gesichtspunkt aus ist also diese neue Reise fast durch das ganze kultivierte Europa anzusehen, während der Unterricht, den er dabei Schülern wie John Field, August Alexander Klengel, Ludwig Berger und Karl Zeuner, die ihn begleiteten, erteilte, lediglich als Gelegenheitstätigkeit zu betrachten ist.

Er reiste also im Sommer 1802 mit Field nach Paris und von da nach Wien und Petersburg, wo er seinen Begleiter zurückließ, für den er aber den jungen Zeuner mit sich nahm. Über Riga, Königsberg und Danzig ging nunmehr die Reise nach Berlin, wo er nach der „Vossischen Zeitung" am 27. Juli 1803 mit seinem Schüler im Hotel „Stadt Paris" abstieg.

Obgleich er sich nicht viel länger als 14 Tage in Berlin aufgehalten haben kann, da er spätestens am 14. August in Dresden eintraf, wußte er doch eine ganze Anzahl Geschäftsverbindungen in jener Stadt anzuknüpfen.

„In Berlin", so schrieb er unter obigem Datum aus Dresden an seinen Partner Collard [1]), „machte ich die Bekanntschaft von Karl Louis Steibelt, Instrumentenbauer, Unter den Linden No. 45, Berlin, von dem Sie noch hören werden; er ist (gemäß allen Berichten und besten Erkundigungen) ein rechtschaffener Bruder des gemeinen Kerls [black-guard], den Sie kennen [2]). — Er bat um die Liste unserer niedrigsten Preise, die ich ihm gab [3]). Er hat die englischen Pianofortes ganz leidlich nach gemacht, aber er weiß, daß das Publikum seiner Stadt nicht so leicht befriedigt ist; er beabsichtigt deshalb, eine Niederlage von englischen Instrumenten zu eröffnen ... und Herr Cohen (ein sehr reeller Mann) der jüngere, Münzstraße No. 20 in Berlin, bürgt für ihn. [Lassen Sie] das allerbeste große Pianoforte mit Zusatztönen oben und unten für eine reizende junge Dame, Fräulein Komtesse von Czettritz, unter der Adresse des bayerischen Ministers zu Berlin [besorgen]. Teilen Sie ihr mit, wann es abgeht, und welchen Bankier in Berlin Sie zur Anweisung des Geldes wählen ... Der Kavalleriehauptmann der Armeen S. Maj. des Königs von Preußen, Herr von Sydow, spielte meinen Dolmetscher mit Steibelt, und tatsächlich machte es ihm Vergnügen, daß ich mit ihm schmauste, und er bewies mir so viel Höflichkeit ..., daß ich ihm versprach — denn es war ja im Vertrauen — ihm (aber nicht eilig, denn er besitzt schon zwei große Klaviere) ein prächtiges Pianoforte mit Zusatztönen zu demselben Preis wie Steibelt zu senden. — Righini, ein Komponist von viel größerem Verdienst, als er allgemein bekannt ist, wird Ihnen ein Dutzend von jeder seiner Vokalkompositionen auf Kommission senden, und er wird zwei oder drei

[1]) In freundlicher Weise wurde mir von Rev. P. Clementi-Smith in London, einem Enkel des Komponisten, eine Anzahl von Clementi an Collard gerichteter Briefe in englischer Sprache zur Verfügung gestellt, aus denen ich die Berlin betreffenden wichtigsten Stellen übersetzt wiedergebe.

[2]) Mit diesem „gemeinen Kerl" ist Daniel Steibelt gemeint, dessen Vater Instrumentenmacher zu Berlin war, wo ersterer 1765 geboren war. Er war ein scharlatanhafter Virtuos und ist jetzt, wie es ihm gebührt, vergessen. Sein oben angeführter Bruder dürfte also seines Vaters Nachfolger in Berlin geworden sein.

[3]) Clementi hatte, wovon noch weiterhin die Rede sein wird, neben dem Musikverlag auch eine große Klavierfabrik.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lieder für Madame Billington mit einem Brief von mir beifügen, in der Hoffnung, sie möge sich herablassen, sie öffentlich zu singen. Weiter zeigte er mir ein Werk, das ihm viel Zeit und Mühe gekostet hat, und das er zu veröffentlichen wünschte: Zwölf Übungen zur Verbesserung und Vervollkommnung der Gesangskunst, mit einer Vorrede (welch letztere ich ihm anempfahl, und in der er erklären wird, was der Schüler zu tun habe). Wir würden es für England und Frankreich für 50 Guineen und 50 Exemplare bekommen bei Bezahlung des Honorars nach Empfang des Manuskriptes. Ich kann nur sagen: ... Ich halte es für ein treffliches Werk und für ein Werk, das alles Ähnliche auf dem Gebiete entbehrlich machen wird, aber ich erwarte Ihre Antwort, und er erwartet die meinige. — Herr Lauska, ein guter Klavierlehrer zu Berlin und ein reizender, guter Kerl, wünscht ein großes Pianoforte mit Zusatztönen oben zu haben. Ich sagte ihm, er würde es um 55 Guineen bekommen. Adressieren Sie es an Herrn Lauska bei Herrn Hauptmann Sydow in Berlin. Geben Sie ihm Kredit. — Herr Langhans, Geheimer Kriegsrat und Direktor der Königl. Preußischen Gebäude[1]) zu Berlin, wird unserem Haus um ein Instrument schreiben. Bitte, bedienen Sie ihn gut ...“

Zuvörderst interessiert uns natürlich mehr als alle anderen geschäftlichen Verbindungen diejenige mit dem alten Lauska, dem Klavierlehrer des jungen Meyerbeer. Wann Clementi in das Haus der Meyerbeers zuerst gekommen ist, ob schon in diesem Jahre 1803 oder 1804 oder gar erst 1805, ist nicht bestimmt. Nach Mendel müßte dies schon 1803 der Fall gewesen sein, aber dieser ist bereits über äußerliche Umstände — z. B. Clementi sei mit Field bereits vor seiner Reise nach Petersburg in Berlin gewesen — so schlecht unterrichtet, daß man auch die übrigen zeitlichen Daten mit aller Vorsicht aufzunehmen allen Anlaß hat. Immerhin ist sein Bericht interessant genug, um gelesen zu werden. Daß Clementi die Meyerbeersche Familie durch Lauska erst kennen gelernt hat, ist man übrigens anzunehmen wohl leicht geneigt. Mendel schreibt in seiner Biographie Meyerbeers:

„Der Familie Beer gelang es, den berühmten Reisenden in ihr gastfreundliches Haus zu ziehen und für ihren talentvollen Sohn so zu interessieren, daß er ihm während seines kurzen Aufenthaltes einige Lektionen gab, welche, wenn sie auch mit Gold aufgewogen wurden, doch von hervortretendem großen und fördernden Erfolg waren, wie spätere [!] Konzerte Meyerbeers, am 17. November 1803 und am 2. Januar 1804, beide im Königlichen Schauspielhause, auch dem teilnehmenden Publikum bewiesen.“

Clementi hatte aber vor allen Dingen in dieser kurzen Berliner Zeit des Jahres 1803 eine Bekanntschaft von größter Tragweite gemacht: die mit dem Hause des oben schon kurz erwähnten Bankiers Cohen, das für die Kunst und ihre Vertreter gastlich offene Türen besaß. Die Tatsache, daß daselbst in ihren Jünglingsjahren — eben um jene Zeit — Dichter

[1]) Hier steht im Original „Battiment“, was wohl Bâtiments zu lesen ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Schriftsteller von dem Range eines Adelbert von Chamisso, Varnhagen von Ense und Wilhelm Neumann, Mitglieder von *τ. τ. π. α.* (*τὸ τοῦ πόλου ἄστρον*), dem Nordsternbund, ein- und ausgingen, jugendliche Pläne schmiedeten und auf ein volles Verständnis mit ihren Ideen stießen, gibt dem ganzen Bild noch eine interessante und eigenartige Nebenfärbung.

In dem Kreise der jungen Damen, der zu der Gesellschaft bei Cohens gehörte, befand sich auch die Tochter des Berliner Musikdirektors Johann Georg Gottfried Lehmann,[1]) namens Karoline. Über diese, die auch sonst von Augenzeugen als äußerst anmutig geschildert wird, schreibt uns Varnhagen in seinen mit Wärme abgefaßten „Denkwürdigkeiten" folgende anziehende Worte:

„Karoline Lehmann... war gleichfalls ausgezeichnet musikalisch, sie kam gewöhnlich mit ihrer Mutter, oft aber auch allein, und hatte mit besonderer Zuneigung in Madame Cohen eine mütterliche Freundin gesucht und zugleich eine für die Jugend noch mit reinstem Sinn anteilvolle Vertraute gefunden; konnte man sie nicht geradezu schön nennen, so stand sie doch im frischesten und üppigsten Reiz aufgeblühter Jugend und ließ in munterer sowohl, als schwärmerischer Unschuld noch unendliche Zauberkräfte ahnen, in deren Wirkungsbereich man sich gern stellen oder doch hineindenken mochte."

Aber welchen Reiz das junge achtzehnjährige Mädchen auf die männliche Gesellschaft im Cohenschen Hause ausübte, ist uns nicht bloß von Varnhagen im besonderen durch die Schilderung zweier kurz vor unsere Zeit zu setzenden Szenen verbürgt, wobei Varnhagen für ein Gedicht einen Kuß von Karoline empfing, Chamisso jedoch das Nachsehen hatte, sondern auch dadurch, daß eins dieser Begebnisse später in dem Roman „Karls Versuche und Hindernisse" (Berlin und Leipzig 1808, I. Teil, S. 56/57) Aufnahme fand, dessen Hauptverfasser Neumann, Varnhagen und Chamisso waren, von denen die letzten beiden unter den Namen Friedrich und Karl auftraten (Karoline unter dem Juliens). Während wir nun von Chamisso nur ein Sonett „An Karoline" besitzen, das in einer wehmütigen Klage um den verschmähten Kuß besteht, existiert von einem anderen Dichter aus diesem Kreise eine ganze Blumenlese von Gedichten an dieselbe Dame, worauf wir hier aber erst später eingehen wollen.

Der Grund, der mich bewog, gerade Karoline Lehmann und ihre Beziehungen zu der jungen Berliner Dichterwelt vor allen anderen Damen

[1]) Lehmann war Musikdirektor an der Nikolaikirche und Chordirektor an der Königlichen Oper, nachdem er seinem Vater Joh. Peter Lehmann im Jahre 1772 als Organist an derselben Kirche nachgefolgt war. Er starb nach der Totenliste der Nikolaikirche im Alter von 71 Jahren am 5. April 1816. Vgl. ferner Gerber „Altes und Neues Lexikon" und neuerdings Curt Sachs „Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800" (Berlin 1908).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Kreises herauszuheben, wird sogleich ersichtlich, wenn wir die folgende von Unmut getragene Schilderung des jungen Varnhagen lesen:[1])

„Karoline Lehmann bekam ebenfalls um diese Zeit [1803] einen Bewerber, der uns allen ein Greuel war, den wir aber leider nicht so beiseite schaffen konnten. Es war der alte Muzio Clementi, der durch sein Talent und seinen Reichtum stark empfohlen war und das junge, mittellose Mädchen gleichsam zu erkaufen dachte. Die Eltern waren für ihn, das Mädchen, einer aufgeregten Neigung zu einem vornehmen jungen Mann entsagend, wankte nur noch zwischen jenem Beifall und der heftigen Mißbilligung, die wir Jüngeren laut werden ließen, und die in zweien von uns einen tieferen Quell hatte, als wir anderen vermuten konnten."

Ein kurzer Überblick über die Zwischenzeit bis zu seiner Rückkehr möge hier genügen. Wie erwähnt, reiste Clementi von Berlin aus nach Dresden, wo sich ihm noch ein zweiter Schüler, August Alexander Klengel, anschloß. Von Sachsen ging er mit diesem über Prag nach Wien und bekam daselbst in Friedrich Kalkbrenner einen neuen talentvollen Schüler. Nachher — im Frühling des Jahres 1804 — durchreiste er mit Klengel die Schweiz, während Zeuner ihn in Wien (oder schon in Dresden?) verlassen hatte. Nachdem sie sich dann einige Zeit in Leipzig zum Zwecke der von Breitkopf & Härtel zu besorgenden Gesamtausgabe seiner Werke aufgehalten hatten, trafen nach der „Vossischen Zeitung" „die Herren Clementi und Klingel [sic], Virtuosen aus London und Dresden, von Leipzig" am 2. August wiederum in Berlin ein und nahmen von neuem im Hotel „Stadt Paris" Quartier. Und schon zwei Tage später schrieb Clementi an Collard unter anderem folgende Worte,[2]) die Varnhagens Bericht, daß er Karoline Lehmann bereits 1803 kennen gelernt habe, zwischen den Zeilen bestätigen:

„Nun muß ich Sie um den Gefallen bitten, mein lieber Collard, mir auszusuchen — nicht eine Frau, nein, das will ich lieber selbst besorgen, obgleich Ihr gutes Glück in Ihrem eigenen Falle jedes Mannes Mund wässrig machen würde — sondern mir zwei große Pianoforte auszusuchen, von denen eins von anmutigerer Art sein muß, da es für die allerliebenswürdigste junge Dame in ganz Deutschland, nein vielmehr, soviel ich weiß, in ganz Europa sein soll; und was mehr wert ist, sie ist im nämlichen Augenblick keine hundert Meilen weg; aber das ist nicht die Ursache des Kompliments, das tatsächlich gar kein Kompliment ist."

[1]) In den ersten Auflagen der „Denkwürdigkeiten" fehlt diese Stelle. Erst als Ludmilla Assing sie nach Varnhagens Aufzeichnungen neu herausgab, wurde sie, als längst geschichtlich geworden, mit aufgenommen. Dasselbe gilt von den meisten anderen, hier aus Varnhagen herangezogenen Stellen.

[2]) J. S. Shedlock veröffentlichte im „Monthly Musical Record", August 1902, Auszüge aus Briefen Clementi's an Collard, unter denen sich auch die mir vorliegenden befanden. Obige Stelle konnte ich im Original bisher noch nicht einsehen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie ernst Clementi's Andeutungen in diesen Worten gemeint sind, beweist sein nächster, vom 11. September des laufenden Jahres datierter Brief, der so beginnt:

„Ich werde am nächsten Sonnabend verheiratet sein — Sie sehen, ich gehe mutig und ohne alle Umschweife auf die Sache los. Eine ganz reizende junge Dame, die ich vor ungefähr 14 Monaten kennen gelernt habe, von ausgezeichneter Gesinnung, engelgleichem Gemüt und allgemein geliebt und geachtet, hat am Ende doch meiner Unbeständigkeit ein Ziel gesetzt. Nach der Feierlichkeit werden wir sofort nach Italien abreisen . . ."

Clementi war, wie auch aus diesen Worten hervorzugehen scheint, trotz seiner 52 Jahre noch nicht verheiratet gewesen. Ich hebe das hier hervor, da seine Entführung einer jungen Lyonaiserin im Jahre 1784 oft dahin mißverstanden und aufgebauscht worden ist.[1]) Jetzt war es ihm, wie die obigen Zeilen beweisen, ernstlich darum zu tun, in den ruhigen Hafen der Ehe einzulaufen. Wie das Traubuch der Berliner Nikolaikirche überliefert, waren die beiden, Karoline Lehmann und Clementi, „am 13., 14., 15. Sonntage nach Trinitatis aufgeboten" worden. Am 18. September wurden sie nach dem Traubuch der Französischen Kirche zu Hause, also in der Wohnung des Musikdirektors Lehmann in der Propstgasse 14, französisch getraut (wahrscheinlich weil Clementi des Deutschen nicht mächtig war). Die „Vossische Zeitung" vom 20. September enthält die Anzeige der Eheschließung wie folgt:

> Die am 18ten d. vollzogene eheliche Verbindung meiner einzigen Tochter Karoline, mit Herrn Muzio Clementi aus London, melde ich hiermit allen meinen Verwandten und Freunden.
>
> Berlin, d. 20. September.
>
> Lehmann, Musikdirektor.
>
> Unsere am 18ten d. allhier vollzogene eheliche Verbindung zeigen wir hiermit allen unseren Verwandten und Freunden an, und empfehlen uns bei unserer Abreise nach Italien Ihrem gütigen Andenken.
>
> Muzio Clementi, Caroline Clementi, geb. Lehmann. — Berlin, den 20ten September.

Es ist meiner Ansicht nach überflüssig, über die moralische Berechtigung des Ehebündnisses, vor allem auf seiten Clementi's, hier ein Wort zu verlieren. Hierüber ein Urteil zu fällen, war Sache der Zeit-

[1]) Diese Tatsache, die im F. Cramerschen „Magazin für Musik" vom Jahre 1784 mitgeteilt und die von mancher Seite in Zweifel gezogen worden ist, wird von mir in der oben erwähnten Biographie Clementi's, wenn auch nicht ganz klargelegt, so doch ziemlich aufgehellt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

genossen, wie es ja auch Varnhagen tat. Solange persönliche Erlebnisse keinen wesentlichen Einfluß auf das Schaffen eines Künstlers ausüben, erübrigt sich jegliche nervöse Moralisierung, die in vielen Fällen nach der subjektiven Anschauung des einzelnen eine andere Färbung annimmt. Bleiben wir also bei der bisherigen Art der Darstellung, bei der Schilderung objektiver Tatsachen.

Wir wollen hier die Hochzeitsreise der Neuvermählten nach dem Süden mit wenigen Worten abtun; denn abgesehen davon, daß unser Thema sie nicht notwendig einzuschließen braucht, enthalten die von mir gesammelten Materialien verhältnismäßig weniges darüber. Es genüge an dieser Stelle, kurz darauf hinzuweisen, daß Clementi Venedig, Florenz und seine Heimatstadt Rom, wo noch ein Bruder von ihm lebte, passierte, wovon nicht nur der Umstand, daß er sich in dem letzten von uns herangezogenen Briefe nach jenen Städten Geld anweisen ließ, sondern auch mehrere Nachrichten in damaligen deutschen Musikzeitschriften Zeugnis ablegen.

Noch bevor ein neuer Frühling ins Land zog, muß das Ehepaar seine Rückkehr nach Berlin angetreten haben, wie denn Chamisso an Neumann, der inzwischen nach Hamburg verzogen war, im Februar 1805 schrieb: „Karoline Clementi wird dieser Tage aus Italien zurückerwartet." Den Grund dafür aber, daß Chamisso, wie er seinem Freund am 8. Juni schrieb, bis dorthin die junge Frau noch nicht zu Gesicht bekommen hatte, wird der Leser bald ohne weitere Erklärung einsehen.

Aus einem Briefe vom 16. Juli 1805 ziehen wir diejenigen Stellen, die für unsere Zwecke am interessantesten sind, hier in Übersetzung aus:

„... Lauska's Anschlag ist ein lausiger und lässiger [Lauska's touch is a lousy one, and a lasy one][1]) und er ist, obgleich Tag und Nacht so viel gepaukt wird, so ungehorsam wie nie. Ein Grundfehler! Wohlgemerkt, ein leichter, gut repetierender Anschlag ist eine Hauptbedingung in Deutschland. Bitte, achten Sie auf das, was Sie mir nun senden, denn ich wage nicht, Lauska's Instrument als Köder zu zeigen; der Ton ist nämlich, ausgenommen im Baß, gleichfalls nichts weniger als verlockend, da er so trocken wie meine Börse ist ... Ich hoffe, Sie werden hierher bald ein ausgezeichnetes großes Pianoforte für meinen Schüler Klengel senden [dieser war in Berlin geblieben]. Sie können es über Stettin nach hier schicken, an Herrn Lehmann, Direktor, Propstgasse No. 14, Berlin ... Wie stehen, bitte, unsere Abmachungen mit Dussek? (ein netter Kerl!). Er treibt sich jetzt im Lager des Prinzen Louis [Ferdinand] herum. Der Prinz war kürzlich hier und machte mir sofort den ersten Besuch, den ich (höflicherweise) bald erwiderte. Er spielte mir ein paar Stunden vor, wofür ich ihn nur dreimal zum Abendessen bei mir hatte. Er sagte, er hätte drei große Pianoforte von uns, von denen das erste bei weitem das beste

[1]) Damit ist nicht Lauska's Anschlag selbst, sondern der seines neuen Klaviers gemeint, was sich aus dem Folgenden bald sicher ergeben wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wäre, und schloß, daß unser Fabrikat durch meine Abwesenheit beträchtlich eingebüßt habe: Hol's der Teufel, er wußte seine Behauptung mit einiger Berechtigung zu erhärten, da sich unglücklicherweise Lauska's Instrument gerade in meinem Hause befand (bis zu seiner Rückkehr), dessen Ton und Anschlag usw. — — — aber nichts weiter über diesen wunden Punkt — wir wollen nicht renovare dolorem. Er fließt über im Lobe von Tomkinson's Instrumenten, von denen er zwei besitzt (wie auch eins von Broadwoods). Aber ich brachte ihn dazu, daß er zugab, daß die von Tomkinson von weniger kräftigem Ton als die unserigen seien, und spielte darauf an, ich hätte verborgene Feinde, die ein Verfahren kannten, unsere durch nur schwaches Lob zu verurteilen; zudem war ich berechtigt, daran zu zweifeln, ob die, die eine solche Mißbilligung erfuhren, wirklich unser Fabrikat waren; und wenn sie es wirklich waren, ob der Käufer nicht unglücklich in der Wahl habe sein können . . ."

Der Schluß des Briefes führt uns wieder in scherzhafter Weise in familiäre Angelegenheiten:

„Meine reizende Caroline sendet ein bißchen Liebe — erschrecken Sie nicht — nicht Ihnen — sondern Ihrer guten Frau und Mrs. Hyde;[1]) ich sage ein bißchen, ich kann ja selbst nicht viel entbehren; und in der Tat muß sie für den kleinen Cupido, der Tag und Nacht erwartet wird, ein gut Teil aufheben. A propos, eilen Sie mit dem großen Pianoforte [das er ein Jahr vorher bestellt hatte], denn sicher will er spielen, sobald er nur geboren ist . . ."

Am 8. August erblickte, wie das Taufbuch der Dorotheenstädtischen Kirche vermeldet,[2]) der „kleine Cupido" das Licht der Welt. Bei der am 18. d. M. stattfindenden Taufe erhielt er den Namen Karl, wobei als Zeugen folgende Personen zugegen waren: Kammergerichtsrat von Lüdritz, Hauptmann von Sydow, Musikdirektor Lehmann und Frau Major von Kaphengst.

Aber es war sicherlich eine stille Feierlichkeit, diese Taufe des Neugeborenen; denn seine Geburt bedeutete für seinen Vater und seine Großeltern ein tieftragisches Ereignis: Karoline hatte neun Tage, nachdem sie dem Knaben das Leben gegeben hatte, ihr eigenes junges lassen müssen. Am 17. August morgens 2 Uhr war sie heimgegangen, und am 19. gab man ihr das letzte Geleit. Die „Vossische Zeitung" vom 20. August meldete den harten Schlag, der Clementi getroffen hatte, mit folgenden Worten:

> Den 8ten d. M. wurde meine Frau, g. Lehmann, von einem Sohne entbunden. Sie überlebte ihn leider nur wenige Tage, und starb den 17ten d. M. an den Folgen der Entbindung im 20. Jahre ihres Alters. So wurde ihrem Kinde die beste Mutter und mir die zärtlichste Gattin, welche noch kein volles Jahr das größte Glück meines Lebens war, ent-

[1]) Ein gewisser Hyde war einige Zeit Teilhaber der Firma Clementi & Co.

[2]) Für die Auszüge aus den Büchern dieser Kirche bin ich Herrn Pianisten Karl A. Martienssen in Berlin zu verbindlichstem Danke verpflichtet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rissen. Alle ihre und meine Verwandte und Bekannte werden meinen tiefen Schmerz teilnehmend gewiß mit empfinden.
Berlin, den 18ten August 1805.

Muzio Clementi.

Wie tief ihn der Tod seiner Gattin erschütterte, davon legte auch der Anfang eines Briefes an Collard vom 31. August 1805 beredtes Zeugnis ab: „Meinen verhängnisvollen und unersetzlichen Verlust haben Sie natürlich von den Blakes vernommen. Gott allein kann mir die Kraft verleihen, ihn zu ertragen."

Im Kreise der Nordsternbündler erregte der Tod Karolines ebenfalls das aufrichtigste Mitgefühl. So teilte Chamisso am 20. September seinem Bundesbruder Lafoye das unglückliche Ereignis in folgenden Worten mit: „Karoline, das schöne Mägdlein, o mein lieber Freund, — welchem Jammer habe ich beigewohnt — ist in ihren ersten Wochen gestorben; wie anbetungswürdig ist die Cohen, dieses in seiner Demut herrliche Weib" Tiefergreifend aber lautet sein am Todestage der Verschiedenen an Varnhagen (der ebenso wie Wilhelm Neumann vor einiger Zeit nach Hamburg übergesiedelt war) gerichteter Brief, den wir hier nach der von Jul. Ed. Hitzig besorgten Ausgabe von Adelbert von Chamissos Werken (Leipzig 1839) lesen wollen:

„Für Dich allein, lieber Varnhagen! Ich soll zuerst mich an Dich wenden, lieber Guter, mit nicht erfreulichem Worte, und Du wirst dann das traurige Amt, das ich gegen Dich übernommen, gegen Deinen, meinen Bruder zu verwalten haben. — Eure, meine Freundin, die herrliche Cohen, welche viel gelitten und noch leidet, grüßt euch schmerz- und liebevoll, und überantwortet mir das Geschäft. Neun Tage und Nächte hat sie, die, selbst krank gewesen seiend, kraftlos hätte sein müssen, bei ihrer jungen leidenden Freundin Clementi ruhe- und schlaflos zugebracht, mit Mut, mit Kraft, wie es nur Weiber vermögen; diese lange Zeit hindurch habe ich sie nicht gesehen, habe nur oft an Karolinens Thür nicht beruhigende Nachrichten eingezogen, heut erst habe ich sie wiedergesehen, wähnend, daß die Besorgniß ihrer Angehörigen die Gefahr erhöhte, — erst heute sahe ich die Cohen, sie kam heraus zu mir, — diese Nacht war, in ihrem und der Frau von Kaphengst Armen, ihre Freundin verschieden. —

Sie soll nicht Aussprechliches gelitten haben, mehrstens ohne ihre Sinnen, zu denen sie näher ihrem Ende wieder kam. — Das Waisenkind lebt. . . .

Ihr lieben guten Kinder, liebet mich, wie ich euch liebe, ich drücke euch fest an mein Herz. — Erfaßt euch und seid stark und gut. Ihr seid ja nicht allein. Lebet wohl

Adelbert

τ. τ. π. α."

Es ist hier an der Zeit, auf eine schon oben zitierte Anspielung Varnhagens auf die Zuneigung zweier aus seinem Kreise zu Karoline aufmerksam zu machen. Unter dem einen von ihnen war vielleicht Chamisso selbst, unter dem anderen zweifellos Wilhelm Neumann gemeint. Neumann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

war im Kontor Cohens tätig gewesen, bis er, nachdem dieser Bankier wegen unglücklicher Spekulationen nach Holland geflohen war, nach Hamburg ging. Er war im Nordsternbund einer der begabtesten Dichter, und Varnhagen überliefert über ihn folgende auf das Jahr 1803 bis 1804 bezügliche Zeilen, die deutlich genug sprechen:

„Daß er eine Neigung im Herzen hegte, war nicht nur aus seinen Gedichten allein zu gewahren, seine Gewöhnung zu schweigen ließ jedoch keinen näheren Aufschluß erfolgen, erst ein Jahr später wurde dieser mir durch unglückliche Umstände enthüllt."

Ein paar Proben von Gedichten, die Neumann für Karoline schrieb, dürften an dieser Stelle willkommen sein. Ich wähle zwei von denen, die ihren Namen offen tragen; es sind deren eine ganze Anzahl und noch mehr solche, die namenlos auf sie anspielen, vorhanden: [1])

Stanze in Karolinens Stammbuch.

Des jungen Lebens schöne Tage fließen
Leicht hin dir in der Jugend blüh'ndem Bilde;
Die Frucht und Blumen, die der Erd entsprießen,
Du pflücktest fröhlich sie von dem Gefilde;
Doch nimmer, um allein sie zu genießen,
Gern spendest du den Freunden sie und milde.
Laß eine Blume dir mich wieder geben,
Denn deine blühen mir im ew'gen Leben!
[II, S. 153]

An Karoline.

(In ein Exemplar des [von einigen Nordsternbündlern herausgegebenen] Almanachs für 1805 geschrieben.)

Wenn auf diese stillen Blätter
Nieder sich dein Blick will neigen,
Wird ein Zauber sie beseelen,
Und sie hören auf zu schweigen.
Werden leise Töne singen,
Singen von vergangnen Zeiten,
Aus den Blättern wird Erinn'rung
Mit dem Zauberstabe gleiten.
Und sie zeigt dir liebe Freunde,
Die du kennst an alten Zeichen;
Gern dann glaubst du, daß die Treue
Wenn auch ferne, nicht will weichen.
[II, S. 164]

Nachdem man Kenntnis von der aufrichtigen Zuneigung oder vielmehr von dieser innigen Liebe Neumanns durch Varnhagens sowie durch sein

[1]) Die beiden Gedichte sind nach der bei C. F. Brockhaus 1835 (II, S. 153) herausgekommenen Ausgabe von Wilhelm Neumanns „Schriften" mitgeteilt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eigenes Wort genommen hat, wird man Chamissos schonende Art und Weise, ihm die Unglücksbotschaft zu überbringen, um so eher gerechtfertigt finden. Heute begreift man indes schwerlich mehr Varnhagens vom Fieber der Romantik noch stark angestecktes Verfahren, wenn er sich auch mit eigenartigem Grunde zu entschuldigen sucht. Doch folgen wir auch hierbei wieder Varnhagens eigenem Wort und lesen wir dort weiter, wo er des Ablebens Karoline Clementi's kurz gedacht hat:

„Auch Freunde, welche nur davon hörten, widmeten dem traurigen Ereignis und seinen näheren Umständen eine wehmütige Teilnahme. Uns Freunden war es die schrecklichste Bestürzung; am schrecklichsten für Neumann, dessen tief im Herzen getragene Neigung ich erst jetzt erfahren sollte, indem ich den Auftrag erhielt, ihm die Nachricht schonend beizubringen. Ich benahm mich dabei auf eine abenteuerliche und gewagte Weise, führte den Freund und noch einen guten Gesellen [Namens Löbell, einen Freund Neumanns], der uns gerade genehm sein konnte, zu einer Abendgasterei, wie bisweilen in Berlin gepflogen worden, und wobei der süße Wein nicht gespart blieb. Wir sprachen dabei viel Ernsthaftes und Kräftiges, lasen auch mancherlei Gedichte: Die Totenopfer von Wilhelm Schlegel, die Euphrosyne von Goethe, das Lied von Novalis: ‚Lobt doch unsre stillen Feste'. Als die gespannte und ahnungsvolle Erregtheit die Spitze erreicht hatte, bracht' ich das Heil und das Andenken aller uns Entschlafenen heftig aus, und nachdem Neumann zagend — denn er wußte, daß mir von Berlin ein Brief zugegangen war — angestoßen hatte, zerschmetterte ich die Gläser, sagte den Namen, dessen Andenken wir gefeiert hätten, und las nun den ganzen Inhalt des Briefes vor. Unaussprechlich war der Jammer, wir brachten den Unglücklichen unter Wehklagen heim. Die Geliebte war ihm, solange sie noch lebte, nicht völlig geraubt gewesen, jetzt erst fühlte er sie ganz verloren, und drückte das herzzerreißend aus. Eine ganze Nacht durchwimmerte er, bis ihn am Morgen der Schlaf überwältigte. Dann aber konnte er sich gekräftigt aufrichten, der Schmerz hatte seine höchste Glut gehabt, gegen welche körperlich und geistig ein schmerzlinderndes Opium im voraus genossen war, und so dauerte er nur noch in schweigender Wehmut fort, keine Klage tönte mehr, und mit neuem Entschlusse, dem bald Heiterkeit folgte, wandte sich der Sinn zu erhöhtem Fleiß und Geistesstreben. Hinterher mußte ich mich wohl fragen, ob ich nicht in dem kühnen Wagnisse, das zwar den wirksamsten Erfolg und den innigsten Dank [?] erwarb, dennoch freventlich mit dem Freunde gespielt? Und mir ist noch jetzt nicht wohl dabei, wenn ich mir die Sache in ihrer nicht zu leugnenden Trübheit vergegenwärtige; allein ich muß zu meiner Entschuldigung sagen, daß ich eigentlich keiner Überlegung folgte und von jeder Aufführung eines Spieles weit entfernt war, sondern durch Verlegenheit und Umstände schrittweise getrieben wurde, und nur das Ausgehen bestimmt gewollt und das Vorlesen auf gut Glück bereitet hatte . . . —"

Bereits im Verlauf des von uns hier zuletzt herangezogenen Schreibens Clementi's an seinen Partner vom 31. August 1805 drückt er seine Absicht aus, in ein paar Wochen nach Riga zu reisen, um alle Wünsche des Adressaten zu befriedigen. Und Reichardts „Berlinische Musikalische

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zeitung" (1805, No. 92) bestätigt die Verwirklichung dieser Absicht, nachdem sie auch Clementi's schweren Verlustes kurz gedacht hat, folgendermaßen:

„Clementi ... ist nach Petersburg gegangen, um sich dort ein oder zwei Jahre aufzuhalten, nach welcher Zeit er hierher zurückzukehren gedenkt. Er hat den jungen trefflichen Klavierspieler Berger mitgenommen, der sich durch sein reines bedeutendes Spiel, mit welchem er Seb. Bach, wie Clementi, spielte und durch seine gründliche Unterrichtsmethode Freunde und Beifall im Publikum und bei den Künstlern erwarb und sich in Clementi's Nähe sicher zu einem vollendeten Virtuosen ausbilden wird. Es ist sehr erfreulich für die Kunst, wenn ein so großer, gründlicher Künstler, wie Clementi, für seine praktische Kunst auch eine Schule bildet ..."

Ludwig Berger, nachmals der gesuchteste Klavierlehrer Berlins, war nach Rellstab, der als sein Freund und Schüler eine mit Liebe geschriebene Skizze seines Lebens veröffentlicht hat, im Jahre 1804 Clementi's Schüler geworden. Und das ist sehr wahrscheinlich. Zwar enthalten die Briefe des Meisters in jener Zeit noch nicht ausdrücklich den Namen Bergers, aber man darf die folgenden Worte vom 11. September aus Berlin zweifellos als auf diesen anspielend halten:

„Ein ausgezeichneter junger Mann, der mein Schüler als Komponist und Spieler ist, wünscht so bald als möglich ein großes Pianoforte von bestem Ton und Anschlag; wollen Sie ihm ebendieselbe Rechnung wie Lauska machen, das heißt zu 50 Guineen; aber wir müssen, obgleich uns die Bezahlung sicher ist, einige Monate bis zu ihrem Empfang warten ..."

Aus allen diesen Andeutungen muß man auf Berger schließen. Nur weniges wollen wir hier noch nach Rellstabs eingehenderem Bericht über diese Anfangsbeziehungen des jungen Mannes zu seinem Meister lesen:

„Zufall und Bestreben boten einander die Hand, um ihm Clementi's Bekanntschaft zu erwerben. Er wurde wohlwollend, und nach den ersten Proben seiner musikalischen Befähigung, mit teilnehmender Freundlichkeit aufgenommen ... Noch mehr wie von Bergers Talent zum großartigen Spiel war der alte Meister von seiner tiefen Anlage zu Komposition ergriffen ... Clementi, über die unvermutete Entdeckung eines so bedeutenden Talentes gleich erfreut und erstaunt, sprach mit mehreren Musikern Berlins, die zu den bedeutendsten daselbst gezählt wurden, von Berger. Die meisten hatten ihn, obwohl sie ihn kannten und seine Kompositionen gehört hatten, ganz unbeachtet gelassen oder sprachen von ihm wie von einem jungen Menschen, der vielleicht einiges Talent habe, aber doch noch ganz unbedeutend sei. Clementi erwiderte darauf gewöhnlich mit scharfen Sarkasmen ... —"

Was die „Berlinische Musikalische Zeitung" in Aussicht stellte, daß Clementi in einem bis zwei Jahren wieder nach Berlin zurückkehren würde, ist nicht eingetroffen. Daß er sich über ein Jahr in Rußland aufhielt, entspricht zwar den Tatsachen. Er ließ Berger dort zurück und kehrte — allerdings nach jahrelangem Hin und Her — im Sommer 1810 in seine zweite Heimat London zurück, wo er sich ein Jahr später, schon beinahe

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Sechziger, mit der Tochter Emma einer ihm von jeher befreundeten Familie Gisborne verheiratete. Er unternahm, entgegen der sich durch so manche Lexika hindurchwälzenden Nachricht, daß er London nicht mehr verlassen habe, noch manche Reise aufs Festland, von denen eine längere in den Jahren 1821/22 die wichtigste sein dürfte. Wie er aber Berlin, den Schauplatz seines vielleicht schwersten Schicksalsschlages, wohl absichtlich mied, davon berichtet Rellstab in Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst" Folgendes:

„Clementi wurde vielfach aufgefordert, seine Reise [von Leipzig aus] weiter fortzusetzen und auch nach Berlin zu kommen, wo ihm viele Freunde und dankbare Schüler lebten; allein er lehnte es aus unbekannten Ursachen beharrlich ab ..."

Daß aber auch Wilhelm Neumann seinen Schmerz noch lange in der Erinnerung getragen hat, darf man vielleicht aus der Tatsache schließen, daß er sich erst ungefähr 1818, wahrscheinlich im Alter von 37 Jahren, verheiratete, und zwar mit der Tochter des Dichters Joh. Jak. Meioch. Varnhagen hat ihm, wie ich noch kurz hinzufügen will, in seinen „Denkwürdigkeiten und Schriften" (Mannheim 1837, Bd. I, S. 345ff.) ein knappes, aber warmempfundenes biographisches Denkmal gesetzt.

Die ergreifende Tragödie der jungen Tochter des Berliner Musikdirektors ist von Neumanns Feder in zwei kurze Zeilen, ein Distichon, das folgenden Wortlaut besitzt, eingegangen (Neumanns Schriften, II. T., S. 183):

Auf Karolinens Tod.

Süß wohl war sie die Blum', und duftete lieblich den Freunden:
Als sie ein Fremder gepflückt, starb sie am anderen Tag.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ZUR PSYCHOLOGIE DER „ÜBUNG“

von R. M. Breithaupt-Charlottenburg

Schluß

Man glaube nun nicht, daß eine ganze Nomenklatur von Empfindungen nötig wäre, der Technik auf die Spur zu kommen, daß wir etwa nunmehr an eine Ausbildung einzelner spezieller Sinne, wie z. B. des Muskel- oder Drucksinnes, des Lage- oder Bewegungssinnes herangehen müßten. Es genügt vielleicht eine Empfindung, dieser oder jener kleine „Trick“, wie man es gemeinhin zu bezeichnen pflegt. Jedenfalls nur diejenige Aufmerksamkeit, die nötig ist, diesen oder jenen „geistigen“ Zweck, diese oder jene Muskel- oder Bewegungsfunktion in größtmöglicher Leichtigkeit und Schnelligkeit zu reproduzieren und anzuwenden. Die Mittel sind bei allen Techniken verschieden. Für die Stärkung z. B. des Gedächtnisses ist der jeweilige Zustand des Körpers, seine Entwickelung, seine größere oder geringere Reife und die künstlerische Absicht, also Wille und Vorstellung, das Entscheidende. Es genügt, fortschreitend das Notwendigste, d. h. das was für den Einzelfall gerade gefordert wird, zu beachten und ins Gemerke einzutragen. Klarheit in der Auswahl der Mittel, instinktives Feingefühl oder kritisches Empfinden in ihrer Sichtung und Sonderung sind ein Haupterfordernis für die Schnelligkeit der Übungswirkung und daher von großem Nutzen, wie ja auch derlei Vorzüge beim echten Talent sich jederzeit vereinigt finden.

Die schwersten Hemmungen werden veranlaßt durch den Irrtum, besonders den Irrtum über sich selbst. Letzterer kann ganz allgemeiner Natur sein. Wir irren uns z. B. über den Weg und die Richtung, die wir zur Entwickelung unserer Technik einzuschlagen haben. Wir glauben, dieses Mittel wird uns mehr, jenes Mittel dagegen weniger nützen. Infolgedessen wählen wir das erstere und steuern mit allen Kräften auf dieses Ziel los, kommen aber immer mehr dabei ins Dickicht. Schließlich sind wir so in die Irre gegangen, daß wir uns kaum oder doch nur schwer herauszufinden vermögen. Zur Klarheit gekommen, sehen wir vielleicht ein, daß das zweite, uns weniger wertvoll erschienene Mittel, das wir verschmäht, doch wohl das bessere oder gar das einzig richtige war. Oder: Wir vermeinen, diese Übung habe uns wirklich genützt. Heute geht technisch

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alles so vorzüglich. Diese Skala, jene Passage, dies Legato, dies Vibrato oder jenes Staccato waren uns gewiß von Vorteil. Auf ihre Übung oder Wiederholung komme es ausschließlich an; denn nur eben diese Form habe jene Leichtigkeit hervorgerufen. Auch dies kann Täuschung sein und selbst dem Talent gefährlich werden. Wir haben Ursache und Wirkung vertauscht, z. B. Disposition und Übungsform miteinander verwechselt. Es „geht" heute nämlich nicht darum besser, weil wir diese oder jene Spielform geübt haben (wiewohl auch die Übungsform für die eigentliche Übung mitbestimmend ist), sondern weil wir gestern oder heute z. B. geistig und körperlich in einer besonders guten Verfassung (= Disposition) gewesen, die für die Technik außerordentlich günstig war. Wille und Geist waren kräftig und stark, der Körper ausgeruht und frisch. Die Nervenbahnung ohne Hemmung, infolgedessen die muskulären Funktionen und somit die technischen Bewegungsformen ohne Beschwerde, mühelos und leicht. Man darf als Grundgesetz aufstellen: Die Reaktionsleichtigkeit ist nicht an die Übungsmittel geknüpft, sondern vielmehr das natürliche Produkt aller Willens- und Vorstellungskräfte, aller Nerven- und Muskelfunktionen im Zustande höchster innerer (seelischer) Freiheit, — verbunden mit gleicher körperlicher Losgelöstheit und Ungebundenheit (Geschicklichkeit). Geist und Körper sind nicht etwas von einander Losgelöstes, Fürsichbestehendes, sondern ein einziges, einheitliches Ganzes, dessen Teile in tausendfachen Wechselwirkungen zu einander stehen und sich zweckvoll ergänzen. Die gewählten oder anbefohlenen Mittel können für die Übung wichtig sein, brauchen es aber nicht. Die Individualisierung der Mittel, d. h. die richtige Auswahl für den vorliegenden Einzelfall ist daher für die Übung ebenso von Wichtigkeit wie etwa die allgemeinen menschlichen Erziehungsformen für die Bildung des Charakters und Gemütes. Die Kunst des Lehrers liegt nicht so sehr in der Anwendung der individuell bestimmten Übungsformen, als vielmehr in der Vermeidung solcher Mittel, die für den gegebenen Fall nicht in Betracht kommen oder gar schädlich wirken.

Dem Irrtum über die eigene Natur, über die psychische und physische Disposition, über die Wege und die Richtung der Übung, die Bedeutung und Zweckmäßigkeit der Mittel usw. schließen sich die Irrtümer an, denen wir durch das Wissen im allgemeinen, d. h. durch die bereits oben erwähnte und schon von Schopenhauer festgestellte Einwirkung des Intellekts, durch eigene oder fremde Urteile ausgesetzt sind. Wir denken uns z. B. die Ausführung einer Stelle so oder so und sind fest davon überzeugt, daß diese unsere Vorstellung über die Wirkung der Übung die richtige sei. Wir gehen aber in die Irre, weil schon unsere Annahme falsch war. Ferner: Wir haben aus „Methoden", „Schulen", Büchern,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schriften, wissenschaftlichen Werken usw. etwas herausgelesen, aber falsch verstanden. Die Anwendung des empfohlenen Mittels führte zu keinem positiven Resultat. Es ward nichts geübt, da der Zweck mißverstanden oder der Zusammenhang, in dem diese oder jene Übung angeraten, diese oder jene Beobachtung mitgeteilt worden war, nicht erfaßt ist. Häufig tritt auch der Fall ein, daß diese oder jene empirische Tatsache zwar zu einem allgemeinen Erfahrungsgrundsatze geführt hat, also wohl im allgemeinen richtig ist und auf Beachtung Anspruch erheben darf, aber in diesem besonderen Falle für uns und unsere Individualität weder ratsam noch zweckdienlich war. Die Überzeugung von der Richtigkeit irgendeiner Form, deren Anwendung für den gegebenen Fall absolut falsch ist, kann sich so sehr festsetzen, daß man jahrelang daran glaubt. Sie war häufig der Grund zu den mangelhaften Fortschritten, der Verschlechterung oder gar Verderbnis vieler Begabungen und ihrer Techniken. Aus diesem irrtümlichen Glauben an eine falsche „Idee“, der bei kleinen Geistern und engen Herzen zur sogenannten „Prinzipienreiterei“ führt, sind viele theoretische Systeme emporgewachsen. Er war und ist der Grund der meisten sogenannten „Methoden“. Als am schlimmsten sind hier die Beeinflussungen durch Dritte, durch Lehrer und „Autoritäten“ zu bezeichnen. Unsere eigene Auffassung und Ausführung war individuell völlig richtig, wir hatten individuell z. B. bei dieser oder jener Stelle, dieser oder jener Übungsform das Gefühl der höchsten Leichtigkeit, werden aber durch eine dritte Person (Lehrer, Freunde, Bekannte usw.) korrigiert. In unserer eigenen Meinung stutzig, in unserem eigenen Gefühl wankend gemacht, folgen wir nur zu oft weniger der Überzeugung als dem blinden Glauben an die Richtigkeit des autoritativen Urteils oder der Achtung und dem Respekt, den wir freiwillig oder unfreiwillig der betreffenden Persönlichkeit schulden. Was der „Professor“ sagt, wird schon richtig sein. Daher die Urteilstrübung. Schweigend müssen wir oft das Fremde, uns Unangenehme, Widernatürliche dulden, wenn wir nicht gar zur Aufgabe unseres Widerstandes gezwungen werden. Oder: Wir folgen einer Autorität gutwillig, wie dies Unmündige, Gehorsame und Kritiklose zu tun pflegen, ohne sich weiter um die Folgen übermäßiger Beeinflussung zu kümmern. Es hat Talente gegeben (und noch heute werden sich ihrer viele finden), die sich ihrer Fehler kaum oder erst dann bewußt geworden sind, als es meist zu spät war. Es ist daher mit aller Entschiedenheit zu betonen: Die Erfahrung Dritter ist nicht immer und unter allen Umständen für mich nützlich und gut. Sie kann mir helfen, wenn nämlich der Fall der Kongruenz eintritt, d. h. wenn Auffassung und Urteil des Lehrers mit der Auffassung und dem Urteil des Schülers übereinstimmen, wenn also beide den gleichen Zweck mit den gleichen Mitteln erreichen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

will sagen die „Methode“ zufälligerweise für den Einzelfall paßt. (Ein sehr seltener Fall!) Die Erfahrung einer dritten Person kann aber ebenso oft für mich nicht maßgebend sein und ist es auch meist nicht, weil Anschauungen und Vorstellungen über technische Mittel und Formen im steten Wechsel begriffen und einer steten Veränderung und Umbildung unterworfen sind, — weil ferner mein Körper, mein technisches Empfinden von dem meines Lehrers oder Beraters sich wesentlich unterscheiden, bzw. meine künstlerische Vorstellung und mein Wille wesentlich auf andere Ziele gerichtet sind[1]).

Dazu kommt die große allgemeine kulturelle Entwickelung. Zeit- und Geistesströmung, Kunstübung und technische Bildung schauen heute anders aus als gestern. Und das Entscheidende in Kunst und Technik ist: daß ich weiß, was ich machen muß, — daß ich es kann. Was der oder jener sagt, mag ganz gut und schön sein, für ihn auch passen, ob es aber auch mir guttut und für mich paßt, ist eine Frage, die erst durch die Praxis beantwortet und bewiesen werden kann. Absolut betrachtet, scheinen z. B. alle Funktionen und technischen Formen dieselben zu sein. X bringt das staccato auf die gleiche Weise hervor wie Y, nämlich mittels starken Impulses und Nervenreizes und des betreffenden gleichen Grades von Muskelspannung. Aber die Gleichheit ist, wie gesagt, nur scheinbar. Schon im allgemeinen differenzieren sich die Körperlichkeiten. Die geistigen und physischen Schwächen und Vorzüge sind nach Inhalt und Umfang, nach Anlage und Entwickelung völlig verschieden. Die Vorstellungsintensität, das Kräfteverhältnis ist ebenso individuell wie der Kräftezustand und der Kräfteverbrauch und die effektive Arbeit. Dazu kommen die andersgearteten geistigen und körperlichen Gewohnheiten, die andersgearteten Praktiken und Übungen und deren Beeinflussungen und Nachwirkungen. Bei jedem ist die Zucht und die Bildungsform des Gehirnes eine andere, bei keinem die gleiche. Und jeder Körper hat besondere Anlagen und Fähigkeiten, die keinem anderen gegeben sind. Meine Geschicklichkeit ist von der des Virtuosen X völlig verschieden, wie meine Auffassung vielleicht völlig andere Mittel bedingt, als sie dieser oder jener Meister bevorzugt. Wenn je der jesuitische Satz, daß der „Zweck die Mittel heilige“, einige Geltung beanspruchen darf, so ist es in der Kunst und der Technik.

Aus allem diesem ergibt sich, daß nur eine „individuelle“ Methode Wert und Zweck hat, das ist eine solche, die das Individuum in den Stand setzt, Geist und Körper richtig zu gebrauchen und mittels individueller

[1]) Dies bezieht sich natürlich nicht auf Kinder und Anfänger, die der Botmäßigkeit und Disziplin unterstehen, sondern auf „selbständige“ Talente, die urteilsfähige Denkwesen sind und genügend kritisches Vermögen besitzen, — was leider nur bei der Minderzahl anzutreffen ist.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Übungen, das sind solche Übungen, die nur **für ihn** und seine **persönlichen Anlagen und Fähigkeiten** zugeschnitten sind, zu schulen. Die Ratio aller pädagogischen Weisheit läuft nicht darauf hinaus, daß ich dem Schüler zeige, wie ich es mache, sondern darauf, daß ich ihm dabei behilflich bin, wie er es am vortrefflichsten und leichtesten zu machen hat. Die Art und Weise, die Ausführung und Übungsform sind die richtigen, die ihm persönlich die Technik am mühelosesten gestalten. Vom individuellen Standpunkt aus betrachtet, ist der Schüler alles, der Lehrer nichts — nur Berater und Helfer. Seine Tätigkeit ist eine beobachtende, kontrollierende, nichts weiter. Ist er ein kluger Kopf, so tut er gut, der Natur einer Persönlichkeit freien Lauf zu lassen. Alle Weisheit zerschellt an der naiven Sicherheit und Leichtigkeit, mit der das Talent Hecken und Hürden nimmt. Man sollte viel mehr von der Technik des Schülers abstrahieren und danach die Übungsformen bestimmen, als seine eigenen Erfahrungen ihm aufdrängen. Morgen schon kann ein Talent kommen und alle meine Grundsätze wie ein Kartenhaus über den Haufen werfen, spottend aller Bedachtsamkeit und Fürsorge. Ein wirkliches Talent hat das Recht, alles so zu machen, wie es dies macht, nicht so, wie der Lehrer es macht, vorausgesetzt, daß es klingt.[1]) Der Erzieher hat nur die Pflicht aufzupassen, daß das Richtige, das stets das Natürliche und Notwendig-Zweckmäßige ist, unter allen Umständen und in allen Lagen auch richtig angewandt wird, und kann nur dahin wirken, daß ebendiese seine Natur, von allen Hemmungen befreit, in Erscheinung tritt und sich volle Geltung verschafft. Mit bloßem Kommandieren kann man wohl brave Soldaten oder dressierte Pudel erziehen, aber keine freien Individuen, keine Künstler. Die Übungsvorschriften sind eher negativ als positiv zu formulieren. Der Inhalt jeder Kunsttechnik beruht viel mehr in dem, was man nicht tun soll, auf daß die Natur in völliger Freiheit und Ungebundenheit hervorleuchte, als in dem, was man tun soll. Was es zu machen hat, weiß überdies jedes Kind von selbst. Ein naives Talent tappt selbst im Dunkeln noch annähernd richtig. Aber, was es zu vermeiden hat, das muß man ihm von Kindheit an einprägen. Die Jünger der Kunst wissen ja selbst oft gar nicht, was sie eigentlich tun müssen, um ihre Fähigkeiten zweckmäßig zu üben. Es leitet sie meist nur ein blinder Instinkt. Folgten sie diesem nur immer, es stünde besser um sie und ihr Vorwärtskommen! Den Triebkräften der innersten Natur unbewußt freien Lauf lassen und ihrer höchsten, vollkommensten Zweckbestimmung zuführen, heißt ihre Vollendung anbahnen

[1]) Cum grano salis zu verstehen und mit Bezug auf die genialische Begabung. Der mittelmäßige Durchschnitt bedarf leider täglich der „Peitsche“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und sichern. „Alles Ursprüngliche, und daher alles Echte im Menschen wirkt, als solches, wie die Naturkräfte, unbewußt. Was durch das Bewußtsein hindurch gegangen ist, wurde eben damit zu einer Vorstellung: folglich ist die Äußerung desselben gewissermaßen Mitteilung einer Vorstellung. Demnach nun sind alle echten und probehaltigen Eigenschaften des Charakters und des Geistes ursprünglich unbewußte, und nur als solche machen sie tiefen Eindruck. Alles Bewußte der Art ist schon nachgebessert und ist absichtlich, geht aber schon über in Affektation, d. i. Trug. Was der Mensch unbewußt leistet, kostet ihn keine Mühe, läßt aber auch durch keine Mühe sich ersetzen: dieser Art ist das Entstehen ursprünglicher Konzeptionen, wie sie allen echten Leistungen zugrunde liegen und den Kern derselben ausmachen. Darum ist nur das Angeborene echt und stichhaltig, und jeder, der etwas leisten will, muß in jeder Sache, im Handeln, im Schreiben, im Bilden, die Regeln befolgen, ohne sie zu kennen“ (A. Schopenhauer: „Psychologische Bemerkungen“).

Es ist hier der Ort, gegen die Vielwisserei, d. h. das abstrakte Wissen, das des konkreten Beweises ermangelt, mit Entschiedenheit vorzugehen. Anatomie und Physiologie tun's in der Kunst wahrhaftig nicht.[1]) Ob überdies einer viel weiß, ein anderer wenig weiß, ist für die Kunst und die Technik, die nur mit Gefühlen und Erfahrungen rechnet, höchst gleichgültig. Das Abstrakte ist der Kunst Feind. Das Talent hat nach Goethe nichts zu wissen, sondern nur etwas zu tun. Vielwisserei schadet ihm in dem Maße, als es nicht fähig ist, selber Kritik zu üben. Zumal wißbegierige, intelligente Naturen können durch Erklärungen, die die allgemeine Anschaulichkeit übersteigt, schädlich beeinflußt und in ihrem naiven Gehaben gestört werden. Sie lernen nämlich leicht das Nachdenken und Grübeln und verderben sich oft das Beste: das kecke, unbekümmerte Zusammenfassen, den echten, rechten Griff. Das „Bilde, Künstler, rede nicht“ heißt bei uns: „Spiele, Künstler, und denke nicht.“[2]) Denn Können wiegt schwerer als ein Sack voll Wissen, oder wie das Volk sagt: „Probieren geht alleweil über Studieren!“ Drum hüte man sich! Wer uns den Kopf beschwert,

[1]) Solche Lehrer, die mit anatomischen Handatlanten „arbeiten“ und Muskeln und andere schöne Dinge (vgl. Kehlkopf im Spiritus-Glas!) erklären, verkennen den Zweck der Technik vollständig. Sie beweisen nur, daß sie den Begriff der „Übung“ nicht nur nicht verstehen, sondern fälschen, indem sie wiederum ein Äußerliches an die Stelle des Geistigen setzen. Ich warne vor solchen zweifelhaften Kopieen zweifelhafter Pädagogen, die besonders in der Gesangspädagogik ihr Unwesen treiben.

[2]) „Denken“ hier gebraucht im Sinne von: „zu viel denken“, „sich über etwas Gedanken machen“, sich bis zur Ängstlichkeit übermäßig geistig abmühen. Denken soll und muß der Künstler; denn er muß eine Vorstellung von dem haben, was er tut, oder er ist kein Künstler, sondern nur ein Automat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nimmt uns die Lust, und wer uns der Lust beraubt, wandelt das Vergnügen an der Übung in Mühe und Arbeit. Ein guter Praktiker hat nur dafür zu sorgen, daß der Schüler seine Fehler und Schwächen beobachten, kontrollieren und verbessern lerne. Er schärfe die Feinfühligkeit und die Feinhörigkeit, das rhythmische, klangliche und phrasische Empfinden, und zwar praktisch durch Vormachen und Nachmachen.

Irrtum entsteht auch durch Vorwitz oder Naseweisheit. Die daran leiden, sind die überklugen Kleintalente, die Tüftler und Besserwisser. In ihren Köpfen schwirren allerlei „kluge“ Gedanken, die in Wahrheit höchst unklug sind. Mangels praktischer Erfahrung probieren sie dieses und jenes, weichen von dem vorgeschriebenen Wege der Übung ab, treiben Heimlichkeiten und halten so entweder die echte Übung auf oder paralysieren den Fortschritt durch den Nachteil ihrer eigenen Torheit. Diesen Naturen verwandt sind auch die sogenannten „braven Patienten“. Das sind solche, die die Übungsvorschriften wörtlich nehmen, sie etwa wie Kranke streng und ausdauernd befolgen. Es sind die Regelmenschen, denen die Regel zum Verderben gereicht, weil sie an die Ausnahme ihrer Natur nicht glauben und weder zur Einsicht ihres Selbst kommen, noch ihren eigenen Willen oder ihre Auffassung gelten lassen wollen.

Geradezu gefährlich ist der Irrtum infolge Eitelkeit und Illusion. Die Umgebung, Haus und Familie, Freunde und Bekannte lassen in dem Talent den Glauben an große Fähigkeiten aufkommen, der den Ernst der Übung zunichte macht. Das Talent wird verwöhnt, verzogen, es darf sich alles erlauben und übt so Dinge, die der echten Übung schädlich sind und jede künstlerische Technik unmöglich machen. Es verliert sich in äußerlichen Spielereien, wird eingebildet und anmaßend und verdirbt so gleicherweise seinen Charakter wie die an sich vielleicht gute Begabung. Daher sind Einbildung und Unbildung, die hoffärtigen Schwestern des Scheines, wohl die größten Feinde der Technik und jeder wahren Kunstübung schädlich.

Den schwerstwiegenden Irrtümern sind wir ausgesetzt durch falsche Annahmen und irrige Schlüsse bezüglich des Ausdruckes, der Interpretation, des Stils. Es hat meinetwegen jemand diese oder jene Auffassung von einem Stück, empfindet den musikalischen Ausdruck so oder so und hält die Wirkung, die er mit seinen Mitteln hervorbringt, für die allein richtige. Demgemäß stellt er die Übung, gestützt auf seine Annahme, auf diese seine geistige Empfindung ein, ohne sich vorher zu vergewissern, ob sie in Wahrheit die richtige sei. Es stellt sich heraus, daß sein Ausdruck falsch oder doch ungenau, und infolgedessen seine darauf verwandte Übung vergeblich und zwecklos war. Die echte Übung deckt sich so sehr mit dem innersten künstlerischen Gehalt eines Werkes, daß schon

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Mißverstehen desselben den Übungszweck aufheben oder vernichten kann. Es hat Künstler gegeben, und es gibt solche noch heute, die nach Erkenntnis ihrer irrigen Vorstellung und in ehrlicher Überzeugung von einem verfehlten Ausdruck von jeder weiteren Übung des Werkes Abstand nehmen. So lassen Maler ihre Gemälde unvollendet stehen, so läßt der Komponist eine Idee zur „Skizze" herabsinken, so tut der Pianist ein Stück, das fast schon fertig studiert war, geringschätzig ab, und so sind Sänger und Sängerinnen oft nicht mehr zu bewegen, die mißdeutete „Partie" zu übernehmen und durchzuführen. Nur das echte Talent ringt sich durch diesen Irrtum hindurch und hat sogar die Ausdauer, noch einmal von vorn anzufangen. Es formt um und schafft sich sofort neue Mittel zu neuer Übung. Von ihm können wir lernen, daß die Übung nichts anderes ist, als die unermüdliche Überwindung der Widerstände und Hemmungen des Geistes und der Form, der äußeren und inneren Verhältnisse des Lebens und der Kunst.

Des weiteren kann man irregeführt werden durch sinnliche Wahrnehmungen: visuelle oder akustische Phänomene. Wir sehen bei diesem Sänger oder jenem Virtuosen, wie er dieses oder jenes so oder so macht. Wir ahmen seine Form nach in dem Glauben, daß es uns dann ebenso leicht gelingen muß wie ihm. Wir irren uns jedoch, weil wir die Art des Künstlers, gerade seine individuelle, höchst persönliche und unveräußerliche technische Form, die er für sich und seine persönlichen Mittel und Anlagen entwickelt hat, gar nicht nachmachen können, weil wir meinetwegen einen anderen Organismus, eine andere Kehle, andere Arme, Hände, Finger, andere Nerven und Muskeln, kurz: eine andere Gehirnentwickelung, eine andere geistige und menschliche Bildung, ein anderes Temperament und eine andere musikalische und künstlerische Anschauung besitzen. Es wird nicht zwei Naturen geben, deren Wille und Intellekt übereinstimmen. Bei der Nachahmung von Mustern wird meistens zweierlei übersehen, erstens: der große Unterschied der angeborenen Fähigkeiten, der reinen Naturanlage, zweitens: die vielleicht außergewöhnlichen günstigen Umstände und die schnelle und sichere Entwickelung, die das Glück jener seltenen Begabung ausmachten. Wir erinnern hier an die historisch berühmten Beispiele von Mozart und Mendelssohn oder an Liszt, Paganini und andere, die alle bereits im jugendlichen Alter in den völligen Besitz aller Mittel gelangten. Adelina Patti sang bereits mit 14 Jahren fast vollendet, und Eugen d'Albert kam als zwölfjähriger Knabe mit einer immerhin schon großen Technik nach Weimar. Angesichts großer Talente muß der Werdende sich jeden Augenblick vergegenwärtigen, daß der Abstand zwischen solchen und ihm schon rein äußerlich hinsichtlich des zurückgelegten Weges so bedeutend ist, daß an ein Nachmachen und Gleichtun kaum oder nur in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ferner Zeit und dann nur nach schwerer Arbeit zu denken ist, vorausgesetzt obendrein, daß die ursprünglichen Anlagen gleich groß oder doch ähnlich sind. Ein d'Albert oder Busoni sind einem jungen Talente in der Beherrschung der Mittel ebensoweit voraus, als es ihnen in der Übung ebendieser Mittel und ihrer zweckmäßigen Anwendung nachsteht.

Schwere Fehler und Irrtümer entstehen auch infolge von Mangel an exakter Beobachtungsgabe, indem die sinnliche Erscheinungsform falsch analysiert, die Wirkung für die Ursache genommen, und der Fehler dann nachgemacht oder gar methodisiert wird. So entstand z. B. der Irrtum über das „Handgelenk“ in den instrumentalen Techniken. Man sah die „Schüttelung“ oder ihre „Zitterbewegungen“, ohne zu bemerken, daß der ganze Arm bis zur Schulter hinauf daran beteiligt war. Man glaubte, die Wirkung ginge allein vom Handgelenk aus, und ließ dieses durch Überstrecken und Zurückbiegen der Hand üben. Dergestalt entstanden die „Handgelenktechniken“, die falschen „Staccato“-Arten und „Oktaven“-Praktiken. So auch das: „Nach-vorne-singen“ in der Gesangskunst, das immer und zu allen Zeiten sicherlich eher ein „Nach-hinten-singen“ war. Der Ton trat „vorn“ an den Zähnen in Erscheinung, „quoll von den Lippen“, wie es hieß und noch heißt, aber er „saß“ recht eigentlich „hinten“ (in den hinteren Nasen- und Stirnhöhlenräumen, die für die Resonanz so außerordentlich wichtig sind) und „unten“, d. h. gestützt auf das „Zwerchfell“ und die „Brust“. Noch heute täuscht sich unsere sinnliche Wahrnehmung häufig, indem wir die Erscheinungsform auf eine falsche Ursache zurückführen oder sie doch nicht richtig erkennen. Dies kann jeder Physiker, Chemiker und Ingenieur bestätigen, wie es auch zu den angenehmsten Pflichten des Arztes gehört, die meisten Patienten über die Ursache der Krankheitssymptome aufzuklären, von den Schwierigkeiten der Diagnose nicht zu reden.

Weit zuverlässiger und weniger irreführend sind dagegen die akustischen Phänomene. Ja, sie bilden den Hauptstamm jener empirisch richtigen Tatsachen, denen wir nur zu folgen brauchten, um wie an dem Ariadnefaden aus dem Labyrinth der technischen Probleme und Zweifel herauszufinden. Das bewirkt die Wundermacht des Ohres. Unser Ohr ist der sicherste Vermittler und der beste Kritiker. Es läßt sich nicht täuschen. Die unmittelbare Einwirkung des Tones und des Klanges auf das Zentralnervensystem ruft ebenso unmittelbar die richtige Vorstellung in uns hervor und löst im Klanggefühl ein Bild von höchster Vollkommenheit und plastischer Anschaulichkeit aus. Mit Bezug auf die phänomenale Wirkung des Tones auf unsere innerste Vorstellung, auf unseren Willen, gilt für die Musik mehr wie für jede andere Kunst der oben erwähnte Grundsatz: Technik heißt „nachmachen, was vorgemacht wird“. Ton und Klang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hinterlassen ein so treues Bild, daß kaum oder doch nur selten eine Täuschung über Tonhöhe, Klangfarbe, harmonische Beziehungen möglich ist, Schwankungen natürlich zugegeben.[1]) Es ist bekannt, daß große Sänger und Sängerinnen das Beste, das Letzte und Höchste in der Kunst der Technik (selten auch in der Kunst des Lebens und der Erfahrung!) anderen abgeguckt oder richtiger abgelauscht haben. Die Macht war so groß, daß sie, als sie das Richtige sahen und hörten, fähig waren, es sofort nachzumachen. Es sind uns Beispiele bekannt, wo Sänger unter dem Eindruck einer bedeutenden Leistung ebendiese, für sie bisher schwierige und unlösbare Aufgabe genau so kopieren konnten, sie in demselben Glanz, mit derselben Kraft, ja bis auf den „Timbre" und die „Nüancierung" zu imitieren vermochten. Wir erinnern hier an die oft verblüffenden Imitationen fremder Organe und Idiome seitens Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, Parodisten usw.[2]) Wenn ich hier vom „Ohr" spreche, so meine ich nicht das sogenannte absolute Ohr. Dieses ist gewiß eine nicht zu unterschätzende Gabe, taugt aber häufig fast gar nichts. Die Erfahrung lehrt, daß die sogenannten absolut hörenden Musiker, die jedes Intervall, jede Tonhöhe und jede Schwebung bestimmen können, künstlerisch meist versagen. Wahrscheinlich absorbiert dieser eine, auf das vollkommenste ausgebildete Sinn die übrigen Zentren derart, daß letztere nicht mittätig sind, oder vielmehr: die Empfindlichkeit dieses einen Sinnes ist so groß, die Wirkung seiner Erregbarkeit eine so starke, daß neben diesen Eindrücken kein anderer Platz greifen kann. Man beobachtet z. B. bei derartig beanlagten Kapellmeistern oft, daß sie aus der Sphäre der reinen Reizsamkeit nicht herauszukommen vermögen. Sie dringen zu keiner „Vorstellung" durch, weil sie stets von ihrem Kontrollapparat abhängig sind. Das gleiche findet sich oft bei „Kontrapunktisten", die bei jedem alterierten Ton zusammenschrecken und jede, auch die kleinste Erweiterung des Tonartgebietes, jede Ausweichung als eine vollzogene Modulation ansehen. Für die Kunst entscheidet die „Relativität" des Ohres, d. h. der geistig vorgestellte

[1]) Vgl. die Versuche von Dr. O. Abraham über: „Wahrnehmung kürzester Töne", Zeitschrift für Psychologie und Physiologie 1898; derselbe: „Über die maximale Geschwindigkeit von Tonfolgen", mit K. Schäfer, 1899 ebenda; derselbe: „Das absolute Tonbewußtsein", Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Bd. III, 1901.

[2]) Ich stelle hier die Behauptung auf, daß die Dialektkünstler ohne Ausnahme insofern geborene Musiker sein müssen, als die genaue Imitation einer fremden Mundart oder eines Dialekts überhaupt nur möglich ist auf Grund eines feinen Ohres, das dem Zentralorgan die Anpassung an die fremden, ungewohnten und ungeübten Laute schnellstens vermittelt und zur Wiederholung einprägt. Daher ja auch die Eigentümlichkeit, daß umgekehrt die meisten Musiker sehr schnell fremde Sprachen erlernen, wie auch prächtige Komödianten und Parodisten abgeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ton oder Klang. Das äußere Ohr ohne diese innere geistige Beziehung ist nicht viel mehr wert als etwa ein scharfes Sehorgan bei einem Maler ohne die geistigen Spuren des Farbgefühls, ohne Sinn für das Kolorit. Nur der innerlich „gefühlte“ Klang, die geistige Gefühlsbestimmung, wie sie z. B. die sichere Erkenntnis der Klangfarbe bedingt, kommt künstlerisch in Betracht. Auch ist es nur dies innere Vermögen, das entwickelungsfähig ist. Die große Tragödie „Beethoven“ beweist, daß die Ausübung der Musik nicht unbedingt an den äußeren Sinn gebunden, ja trotz des Verlustes des Ohres noch der enormsten Steigerung fähig ist. Das Klangvorstellungsvermögen war auch bei Richard Wagner derart bedeutend, daß er auf der Höhe seiner Meisterschaft die frisch geschriebene Partitur ohne Prüfung zum Stich und Druck übergeben konnte (vergleiche „Meistersinger“-Partitur). Diese geistige Beziehung ist das eigentliche Ingrediens des Talentes, daher die „Hörenden“ nicht immer die „Wissenden“ zu sein brauchen. Der Mangel an Begabung ist meist ein Mangel an geistiger Kombinationsfähigkeit. Hörten alle besser, d. h. hörten sie sich besser, ihren Ton, ihren Klang, so würde ihre Entwickelung eine andere sein. Ist das Vorhandensein des inneren Ohres eine Macht, so ist das Fehlen desselben der allgemeine Grund der gewöhnlichen Talentlosigkeit des Handwerkertums.

Auch bei den instrumentalen Techniken findet eine ungeheure assoziative Stärkung und Vorstellungsklärung statt. Die größte Vorstellungskraft und Vorstellungstreue verlangt besonders die Technik der „Instrumentation“. Letztere beruht auf der einfachen und doch so selten anzutreffenden Gabe der intensivsten Klangvorstellung einzelner Instrumente wie ganzer Instrumentalgruppen in ihrer orchestralen Zusammensetzung und Mischung. Sie bedingt eine ungeheure Assoziation ungeheurer mannigfacher Klangkombinationen an andere, früher perzipierte und bereits verarbeitete Töne und Klänge, bzw. ein Sichvorstellen und schöpferisches Zusammensetzen neuer, ungewohnter und überraschender Farben und Klänge. Auch hier ist Irrtum möglich, und der Stümper scheidet sich vom Genie. Der vorgestellte Klang ist z. B. in Wirklichkeit anders, als er gedacht war. Oder: er übertrifft sogar die beabsichtigte Wirkung, wie dies bei den schöpferischen Genies der Fall ist. Ich erinnere hier an die „Tristan“-Technik und die betäubende Wirkung, die sie 1865 auf den Schöpfer selbst ausübte. Sie erschien Richard Wagner bekanntlich als etwas Ungeheuerliches, nicht von ihm Stammendes, Übermenschliches, das man nur einmal verkörpert hören und dann vernichten müsse.[1]) Sicherheit

[1]) Er war so ergriffen, von der Intensität der berauschenden Klangwirkung so erschüttert, daß er ernstlich an ein Verbrennen der Partitur dachte. (Persönliche Mitteilung von Karl Klindworth, der bei dem Erlebnis zugegen war.)

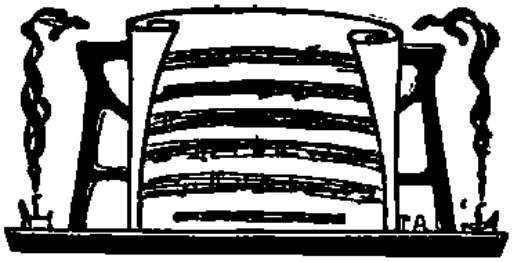
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Meisterschaft dagegen tun sich kund, wenn der vorgestellte Klang dem wirklichen Klange entspricht. Das gewöhnliche Musikanten-Ohr scheitert oft an der Unfähigkeit, das Wirkliche für das Abgezogene oder Gedachte zu nehmen, d. h. den „papiernen" Fiktionen die Seele lebendiger Instrumentalklänge einzuhauchen. Die Übung dieser Technik kann sich also wiederum nur auf die geistige Verarbeitung und Mischung konkreter Instrumentalklänge erstrecken. Sie hat ein Vermehren des Klangbewußtseins, ein beständiges Verfeinern und Differenzieren der Farbtöne zum Inhalt, die Kenntnis der instrumentellen Mittel und Formen, des Umfanges und der Klangintensität der Instrumente zur Voraussetzung. Dabei muß der künstlerischen Einsicht überlassen bleiben, die Grenzen des Geschmackes nicht zu übertreten. Das Natürlichste und Schwierigste wird immer die Kunst der einfachen Farbensetzung und -mischung sein. Sicherlich kann diese Übung nur durch den sinnlichen Klang, also durch konkrete Muster gewonnen und gesteigert werden, daher die Instrumentation nicht durch „Bücher", sondern nur durch Schulung des inneren Ohres und des klanglichen Vorstellungsvermögens, also wiederum nur durch gute Aufführung der Kunstwerke, erlernt werden kann. Darum muß der Musiker viel hören. Das abstrakte Studium der „Partitur" nützt ihm ebensowenig, wie der geradezu lächerliche Unterricht in der Instrumentation durch „Bücher" oder in „Vortragsform" an den meisten öffentlichen Anstalten und Musikschulen.

Schließlich hemmen uns allgemeine menschliche Unvollkommenheiten. Als eine Hauptschwäche möchte ich hier besonders charakterisieren: den Mangel an Reproduktionskraft, an Treue des Gedächtnisses. Eben noch war der Klang, der Griff, die richtige Farbvorstellung, das Gefühl des echten künstlerischen Formbewußtseins in uns lebendig — eben noch spürten wir die höchste Reaktionsleichtigkeit, und schon im nächsten Augenblick ist alles verschwunden. Es gibt Menschen, die schon in dem Augenblick, wenn sich die Türe des Unterrichtszimmers hinter ihnen geschlossen hat, alles vergessen haben, was sie vor wenigen Minuten noch gekonnt. Diese Vergeßlichkeit — eine der unangenehmsten Beigaben der menschlichen Natur — wird vielen Talenten zum Verhängnis; denn es gehört wesentlich zum Begriff der richtigen Übung, daß man ein vorzügliches „Gemerke" besitzt, d. h. daß man nicht nur aufnimmt oder wahrnimmt, in einem einzigen Augenblick sich etwas vorstellt oder schnellstens nachmachen kann, sondern daß man die richtige Erkenntnis von dem Wesen der Dinge, das richtige Gefühl auch mit sich fortnimmt und festhält, um die richtigen Formen übungsgemäß auch richtig reproduzieren zu können und zu dauerndem Gebrauche sich zu gewinnen. Vokabeln müssen sein, auch in der Kunsttechnik. Wer die allereinfachsten Griffe

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Kniffe nicht herausbekommt oder an einer Untreue des Gedächtnisses leidet, wird wenig oder nichts üben, weil der eigentliche Übungszweck in der Erfüllung dieser geistigen Bedingung liegt. Gegen diesen Fehler helfen nur die größte Energie und Ausdauer, eine fortwährende Konzentration auf den zu übenden Gegenstand (die sich nicht nur auf die bestimmten täglichen Arbeitsstunden, sondern auch auf die freie Zeit zu erstrecken hat) und häufige, sehr schnelle Wiederholungen und unermüdliches Memorieren. Gut ist es auch, die Dinge schriftlich zu fixieren, sie zu analysieren und im Zwiegespräch sich klarzumachen. Die Begabung liegt nicht nur in den Fähigkeiten, die Zufall oder Witz uns in den Schoß warfen, sondern in der Zähigkeit, mit der wir einmal Gewonnenes auch dauernd uns erhalten. Wer einen Sonnenstrahl einfängt, soll ihn in seiner Seele verschließen, auf daß er ihm nicht wieder entschlüpfe. Viel Daran-Denken, ein feines Davon-Träumen und Sinnen, ein Nachprüfen des innersten Gefühles, schnelles sofortiges Reproduzieren dieser oder jener technisch schwierigen Form, gleichsam um sich ihres Besitzes, des Form-Gefühles zu vergewissern, ein immerwährendes Beobachten der Fehler und Mängel, ein tägliches Verbessern und Verfeinern des klanglichen Gefühles, des rhythmischen und phrasischen Empfindens, auch vieles Hören und Vergleichen mit vollendeten Meistern, ein reges, waches, geistiges Üben, — das ist und bleibt die beste Übung der Welt. Und wer das mühelos, ohne viel Aufwand an Kraft von Natur aus spielend erreicht, den nennt man ein Genie. Die Übung eines solchen Genies liegt wie bei der Natur in der schöpferischen Macht selber, wie in der Leichtigkeit und Ursprünglichkeit, mit der es alles hervorbringt und alle Widerstände überwindet.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KÜNSTLER UND PUBLIKUM

ANTWORT AUF DEN I. BRIEF VON FITZ DE LA ROTURE[1])

von Robert Pollak - Genf

Geehrter Herr!

Ihren Brief habe ich mit viel Interesse gelesen und muß gestehen, daß Ihnen Ihre Aufgabe vom Empfänger Ihres Schreibens sehr leicht gemacht wurde; es ist staunenswert, daß Ihr Briefschreiber als ausübender Künstler Ihre wohlgezielten Hiebe nicht mit stichhaltigeren Argumenten pariert hat. Gestatten Sie mir, daß ich — aller Ungewohntheit schriftstellerischer Tätigkeit trotzend — Ihnen klarzumachen suche, daß die Geschwüre und Auswüchse, die Sie und alle, die es sehen wollen, an dem ungeschlachten Körper unserer Zunft feststellen, nicht Symptome einer todbringenden Krankheit sind, sondern schlimmstenfalls ein harmloser Nesselausschlag; daß also unser Leben von dieser Seite in keiner Weise gefährdet ist — mit einem Wort, daß Sie ein Pessimist sind.

Lassen wir die tatsächlichen Vorkommnisse, die Sie zu Ihrem Brief angeregt haben, vollständig beiseite, lassen wir auch die Komponisten, Dichter und Maler beiseite, die Sie gelegentlich in Ihrem Schreiben anführen — sprechen wir nur von den ausübenden Musikern, an die Sie sich ja in erster Linie wenden. — Und da muß ich gleich wieder Ihre Anklage präzisieren: Sie finden die Tatsache tieftraurig, daß der ausübende Musiker nicht über dem Werke, das er dem Publikum und der Presse vorführt, vergessen werden will, daß er das Interesse des Publikums beansprucht. Dann sprechen Sie von seiner Hyperempfindlichkeit und sagen dann: „Was ein ausübender Künstler an Äußerungen ästhetischer Bewunderung und menschlichen wärmsten Interesses ‚verträgt', ist einfach unglaublich." Sie nennen es eine Berufskrankheit und wollen uns nicht einmal den mildernden Umstand zuerkennen, daß wir unter dieser Krankheit leiden, nein, Sie finden im Gegenteil, daß wir wie ein hysterisches Frauenzimmer mit ihr kokettieren, ja daß sie sogar für viele von uns die anziehendste Seite unserer Profession ist. — Neben dieser Strafpredigt an die Künstler geht durch Ihren Brief eine Anschuldigung an das Publikum, das diesen Mumpitz mitmacht, das wirklich, so wie es der Künstler wünscht, sich viel zu viel um seine

[1]) Siehe das erste Novemberheft der „Musik".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Person bekümmert, während es den Werken, der Person, ja selbst dem Namen großer Erfinder, Gelehrter, überhaupt anderer, viel bedeutenderer Menschen absolut unwissend gegenübersteht. Ich muß vorerst diese beiden Probleme einzeln behandeln, um sie dann in ihrer Wechselwirkung wieder zusammenzubringen.

Zuerst von dem, was Sie „Berufskrankheit" des ausübenden Musikers nennen. Ich bin so weit von Ihrer Meinung entfernt, daß ich die Erscheinung als „wichtigstes Lebenselement", als den Sauerstoff seiner Existenz bezeichne. Was ist der ausübende Künstler, und wie beschaffen ist sein Werk? Er ist — mit ganz wenigen Ausnahmen (Liszt, Paganini) — ein absolut gewöhnlicher Erdensohn, denn ihm fehlt der allein befreiende, schöpferische Geist des genialen Komponisten. Und sein Werk? Was der geniale Komponist in oft jahrelangem Sinnen, von den verschiedensten Stimmungen inspiriert, bald im wilden Treiben des Jahrmarktes, dann wieder auf einsamen Waldwegen oder im Anblick der wilden Gletscherwelt seinem Geiste abgerungen hat, das muß der ausübende Künstler der Menschheit vermitteln. Wahrlich ein hehrer Beruf, nur dem des Schöpfers selbst an die Seite zu stellen. Doch wie unendlich schwer und verantwortungsvoll ist dieser Beruf! Denken Sie doch, man verlangt von uns, daß wir an einem bestimmten Tag, zu einer bestimmten Stunde, an einem bestimmten Ort (der nichts weniger als schönheitsspendend ist), in einer Versammlung von — na, sagen wir optimistisch 1000 Menschen, alle Emotionen, die die Seele des genialen Komponisten während der langen Zeit des Entstehens seines Werkes erzittern machten, möglichst getreu nachempfinden. Sie werden einwenden, daß wir während langer Monate beim Studium des Werkes Zeit genug haben, um uns auf diesen kritischen Moment vorzubereiten, daß unsere Leistung auch nach und nach entsteht, so wie das Werk selbst. Doch das ist nicht richtig. Das Studium ist nichts weiter, als das mühsame Zusammentragen und das Behauen der Bausteine, das Ausmessen des Bauplatzes, wenn Sie wollen ein probeweises Aufbauen à huis clos; doch das alles gibt noch keine positive Leistung, das ist alles nur Vorbereitung. Noch nie hat man von einem ausübenden Musiker gesprochen, den niemand gehört hat —, und ich bin fest überzeugt, daß es deren sehr viele gibt. Aber solange sie die Meisterwerke nur ihren vier Wänden vermitteln, haben sie ihren Beruf verfehlt. Nein, wir müssen aufs Forum, vor die gaffende Menge, und unser Werk muß unter allen Umständen, oft unter den widrigsten Verhältnissen in dieser vorausbestimmten halben Stunde vollendet sein. Und da darf nicht das geringste fehlen, nicht das kleinste Steinchen an dem Bau, den wir aufführen, darf zu lockern drohen, Vollendung ist die Forderung des Komponisten und des Publikums. Und wenn uns nur für einen Augen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

blick die Geistesgegenwart verläßt, wenn wir für Minuten aus der Rolle fallen, wenn die aufs höchste gespannten Nerven plötzlich ihren Dienst versagen, dann kracht der ganze Bau zusammen und begräbt uns unter seinen Trümmern. — Ja, höre ich Sie sagen, und der Komponist, dessen Werk, das Resultat jahrelanger Arbeit, einen Mißerfolg erleidet, ist er nicht noch viel schlimmer daran? Nein — behaupte ich. Er kann dasselbe Werk nach einiger Zeit vielleicht unter günstigeren Verhältnissen wieder vor dasselbe Publikum bringen und damit wirken. Er kann aber auch weiter arbeiten und hat immer die Möglichkeit, mit einem späteren Opus mehr Glück zu finden. Der ausübende Künstler, der einen Mißerfolg erleidet, ist abgetan — wenigstens für das Publikum der betreffenden Stadt — und wenn es eine Weltstadt ist, überhaupt! Nur die allerersten Namen können Mißerfolge ohne Schaden ertragen, aber auch nicht lange! Sehen Sie nicht ein, daß bei der Notwendigkeit des Zusammentreffens ganz verschiedener äußerer Umstände ein Mißerfolg oft eine Sache des Zufalls ist? Und daß der Künstler mit allen Mitteln danach trachtet, die größten Chancen für sich zu haben, wenn er das drohende Gespenst des Mißerfolges, das seine ganze Arbeit in einem Moment zerstören kann, vor Augen hat? Und er kann nur wirklichen Erfolg haben, wenn er, abgesehen von der rein mechanischen Seite seiner Leistung, während des Vortrags tatsächlich das Werk des Komponisten erlebt, bis in die kleinsten Details, so wie es der Schöpfer selbst erlebt hat. Aber es fehlt die Atmosphäre, in der das Werk entstanden ist. Statt auf einsamen Waldwegen schreitet er auf einem harten Podium; die Vögel, die dem Schöpfer hier und da einen reizvollen Ruf in die Partitur gezwitschert haben, sieht er nur ausgestopft auf den verrücktesten Hüten geschminkter Damen; die geliebte Frau, die den Komponisten während seines Werkes im gemütlichen Heim umgibt, — er sucht sie hier vergebens. Vor ihm, in der ersten Reihe, sitzt dagegen ein beleibter Herr, der sich fortwährend den Schweiß von der Stirne wischt und von Zeit zu Zeit verstohlen in seiner Zeitung die letzten Kurse der Börse nachliest.

Ist diese Umgebung sehr geeignet, irgendwelche Emotionen hervorzurufen? Weil aber der ausübende Musiker während seines Werkes tief bewegt sein muß, so bleibt ihm nichts übrig, als sich eine Atmosphäre künstlich zu konstruieren, die fähig ist, ihm die zum Gelingen unbedingt notwendige Emotion zu verschaffen. Er schließt die Augen vor so viel Alltäglichkeit und läßt seiner Phantasie freien Lauf. Er ist ja Künstler. Aber das genügt nicht, er muß gleichzeitig den geistigen Kontakt finden mit dem Publikum, das ihm lauscht, er muß es vollständig in seinen Bann ziehen, damit es ihm seine Erregung glaubt, er muß es hypnotisieren. Und soll die Leistung des Künstlers vollendet sein, dann muß das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Publikum den guten Willen, dem Künstler in sein Phantasiereich zu folgen, in den Konzertsaal mitbringen!

Fragen Sie alle ausübenden Künstler, jeder wird Ihnen bestätigen, daß er nach dem ersten Bogenstrich, nach den ersten Akkorden am Klavier, nach dem ersten gesungenen Ton die Stellung der Hörer zu seiner Kunst gefühlt hat. Ob ihm das Publikum Sympathie entgegenbringt, Gleichgültigkeit oder Feindseligkeit, also von vornherein sich weigert, ihm zu folgen. Die Haltung des Publikums kann sich auch im Verlaufe des Abends ändern, von Gleichgültigkeit zu Sympathie übergehen, besonders beim erstmaligen Auftreten eines Künstlers. Doch dieser wird alle Modifikationen in der Gemütsverfassung seiner Hörer fühlen, das Publikum wird zum Resonanzboden seiner Kunst. Es genügt nicht, daß das Publikum da ist, uns gegenübersitzt, es muß uns und unserer Kunst wärmste Sympathie entgegenbringen, es muß einfach mit unserer Geige, unserem Klavier, unserer Stimme mitklingen! Dann erst haben wir das Glück, daß unser schwieriges Werk, das Produkt eines Augenblicks, trotz aller widerlichen Nebenumstände doch voll gelingt. — Vor jede andere Leistung, sei es ein Bild, ein Drama, eine wissenschaftliche Abhandlung oder eine Eisenbahnbrücke, wird das Publikum hingestellt. Es kann sein Unbehagen oder seine Bewunderung äußern, es kann weinen oder lachen, sich lustig machen oder in Ehrfurcht ersterben, das alles ändert nicht das geringste an dem Werke selbst, das lange vorher vollendet ist. Uns kontrolliert die Menge während unserer Leistung und sie arbeitet an dem Werke unaufhörlich mit. Dort spielt das Publikum nur die Rolle des Empfängers, hier die doppelte des Spenders und Empfängers zugleich.

Ist es nicht ganz natürlich, ja von lebenserhaltender Notwendigkeit, daß der ausübende Künstler alles tut, um sich diesen unentbehrlichen Mitarbeiter an seinem Werke willig, gehorsam, sympathisch zu erhalten? Ist es nicht selbstverständlich, daß er stets von neuem das Interesse für seine Person aufstachelt, daß er befriedigt ist, wenn er Beweise dieses Interesses hat, daß er unzufrieden, verzweifelt ist, wenn er merkt, daß sich das Publikum von ihm entfernt? Denn dann ist es zu Ende mit seinen Werken. Was Sie Hyperempfindlichkeit nennen, ist nichts weiter als Furcht vor dem Ende — und berechtigte Furcht. Und wenn Sie sagen: „Es ist unglaublich, wie viele Äußerungen der Bewunderung und des wärmsten Interesses ein ausübender Künstler ‚verträgt'", so sage ich, daß sein Magen in dieser Beziehung überhaupt niemals überfüllt sein kann! Jeden Tag möchte er es hören, daß die Menge noch da ist, daß sie die nötige Sympathie noch mitbringt, die für seine Leistung ausschlaggebend ist. Und — glauben Sie mir — die scheinbar ganz unsinnige Konzertwut ist auch nur ein Zeichen der Angst um das zu verlierende Paradies. Man erkauft

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich oft mit den allergrößten Geldopfern die Gewißheit, daß man noch lebt, oder die, daß man schon tot ist!

Wenn wir dieses übertriebene Interesse beanspruchen, so ist ja das lange kein Beweis dafür, daß unsere Leistungen wertvoller sind, oder von uns für wertvoller gehalten werden, als die eines Gelehrten oder eines genialen Erfinders. Es ist gerade der Beweis für das Gegenteil! Der Gelehrte braucht zu seinem Werk diese tausendköpfige Bestie nicht, ihre Anwesenheit wäre ihm nur hinderlich; der Konstrukteur einer wundervollen, neuartigen Brücke braucht nur einen Menschen, den, der ihm die Konstruktion überträgt, das Werk selbst entsteht hinter den Kulissen. Wir brauchen Mitarbeiter! Wenn also das Publikum unseren Leistungen tatsächlich soviel Interesse entgegenbringt, so ist das scheinbar eine schreiende Ungerechtigkeit, aber sie ist in der Natur der Sache bedingt. Ein herumziehender Virtuos wird allabendlich von tausend Menschen gehört, gesehen und sein Name steht auf tausend Programmen. Nach einem Monat kennen ihn 30000 Menschen — wenn er nicht inkognito Konzerte gibt. Und diese 30000 Menschen haben alle an seinem Werk mitgearbeitet. Wenn ein bedeutender Naturforscher in einem Monat seiner Laufbahn ebenso viele Menschen für seine Forschungen nötig hätte, wenn auch er nur im Bewußtsein der Sympathieen des Publikums sein Werk vollenden könnte, dann wäre auch sein Name in aller Mund, notwendigerweise; dann würde auch er um die Gunst der Menge geizen. Wohl ihm, daß er es nicht tun muß!

Überschätzen Sie die Popularität des ausübenden Musikers nicht. Sie begleitet ihn nur selten bis ans Ende seines Weges — niemals aber erzählt sie von ihm seinen Enkeln oder selbst seinen Kindern. Wer spricht heute noch von Thalberg, von Herz, von Ole Bull oder Sivori? Und sie alle waren die Kubelik, die Paderewski, die Ysaye ihrer Zeit. Man muß nicht einmal soweit zurückgehen. Ich selbst bin in manches Grab eines Lebenden gestiegen, wo man, wie in einer richtigen Fürstengruft, einen Glasschrank zu sehen bekam, der Orden, Auszeichnungen und kostbare Geschenke enthielt, Zeugen von weltumspannender Berühmtheit. Und der Tote machte selbst die Honneurs. An wem ist jetzt das Weinen?

Wir sind eben doch nur Seiltänzer, aber unser Seil ist nicht wie jedes andere wohlerzogene Seil an beiden Enden tüchtig festgemacht; übermütige Menschen halten es in die Höhe. Und wenn wir gerade im schönsten Tanzen sind, dann lassen die unten los und laufen davon. Wir aber liegen am Boden mit zerbrochenem Genick.

Zürnen Sie uns nicht — beklagen Sie uns!

Unbekannterweise

Ihr ergebener Robert Pollak

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus Musikzeitschriften — Aus Tagesblättern

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1910, No. 1--13. — No. 1: „Das Musikjahr 1909" von August Spanuth. — No. 2: „Musikfestprogramme" von H. W. Draber. „Die Hälfte aller Musikfestprogramme sollte aus neuen und selten aufgeführten Werken bestehen." — „Der ‚Ring' in Bildern" von August Spanuth. Über das Bilder-Werk von Hermann Hendrich. — No. 3: „Die Berliner ‚Große Oper'" von August Spanuth. Ein Nachtrag zu diesem Aufsatz steht in No. 6. — No. 4: „Siegfried Wagners ‚Banadietrich'" von August Spanuth. — „Die ‚Gothiker' von Chicago Illinois" von Ferruccio Busoni. Über Bernhard Ziehn und Wilhelm Middelschulte. „Die gotische Tonkunst besteht vielleicht in diesem Kerne: ein Gefühl, eine Stimmung und eine Idee durch Kontrapunkt auszudrücken. Ziehn und Middelschulte „versuchen es redlich", „diese hohe Kunst... wieder lebendig zu machen" und „legen über die schönen, echten Linien, über das gotische ‚Gefüge' die verjüngenden Farben einer großen, neuen Harmonik." — „Die Musik in Böhmen" von Jan Löwenbach. Kurzer Bericht über Werke einiger lebender tschechischer Komponisten. — No. 6: „Komponist, Bearbeiter, Verleger". Über die mit Zusätzen von Hans von Bülow versehene Ausgabe des „Concerto pathétique" von Liszt. — No. 7: „Ein willkommener Fremdling" von August Spanuth. Über Giovanni Sgambati. — „Elektra in der Neuen Welt." Über die in amerikanischen Blättern erschienenen Besprechungen der Aufführung der „Elektra" im Manhattan Operahouse in New York. — No. 8: „‚Europäische Reputation' auf Bestellung". Der Aufsatz wendet sich gegen „die vielen nach Amerika gesandten irreführenden, die Wahrheit oft gröblich entstellenden Berichte über das Auftreten junger amerikanischer Ruhmesanwärter in deutschen Konzertsälen und Opernhäusern". — „E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker" von Erwin Kroll (Fortsetzung in den No. 9 und 11). Im 1. Kapitel teilt der Verfasser mit, daß er bei der Durchsicht der Jahrgänge 1809—1815 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" zwei größere Rezensionen gefunden hat, die er Hoffmann zuschreibt; in der ersten werden 12 Lieder von F. W. Riem, in der zweiten wird die erste Symphonie von Louis Spohr besprochen. Kroll druckt lange Auszüge ab, von denen besonders eine Untersuchung des Unterschiedes zwischen Lied und Arie interessant ist. Im 2. Kapitel begründet der Verfasser die in den folgenden Sätzen ausgesprochene Ansicht: „Überall da, wo er seelisch ausdeutet, steht Hoffmann auf dem Boden romantischer Kunstanschauung, was aber seine Stellung zu den einzelnen Komponisten angeht, läßt er sich durchaus von den Kunstprinzipien ‚klassischer' Musik leiten. So ist er denn auch als schaffender Musiker im großen und ganzen zu den Klassikern zu zählen; romantische Anklänge weist seine Tonsprache verhältnismäßig selten auf." Dann bespricht Kroll die Anschauungen E. T. A. Hoffmanns über Haydn, Mozart, Beethoven und andere Musiker, sowie über Kirchenmusik, Opernmusik u. a. — No. 9: „Ein neuer Komponist" von Ernst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Decsey. Über den 13jährigen Komponisten Erich Wolfgang Korngold in Wien. — No. 10: „Unsere Preisgekrönten". Kurze biographische Notizen über die Gewinner der von den „Signalen" gestifteten Preise; mit 9 Porträts. — No. 11: „Carl Reinecke als Typus" von August Spanuth. Der Verfasser zählt Reinecke in diesem Nachruf zu dem „Typus der rein musikalischen Musiker". Reinecke habe sich stets allen Einflüssen der neueren Musik verschlossen. Von seinen „positiven Leistungen" erwähnt er seine Klavierwerke für die Jugend. „Ob freilich dieses Positive all' das Negative aufwiegen kann, das er ein Menschenalter hindurch an führender Stelle in der Musikstadt Leipzig gegen den Fortschritt gewirkt hat, — das zu erörtern braucht man nicht diesen Augenblick zu wählen, wo so viele trauernd an seiner Bahre stehen, die seine menschlichen Tugenden und musikalischen Talente zu würdigen Gelegenheit hatten."

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin), No. 210—215 (Januar—Juni 1910). — No. 210: „Die Entwickelung der modernen ungarischen Musik" von Akos Laszlo. Mit einem Briefe Richard Wagners an Abranyi und biographischen Notizen über zahlreiche ungarische Komponisten, die seit Erkel aufgetreten sind. — „Gedanken über die ‚moderne Klaviertechnik'" von Theodor Raillard (Schluß in No. 211). — „Zur Psychologie des Volksliedes" von Ludwig Klages. — No. 211: „Das Alumneum der Thomasschule zu Leipzig" von Moritz Vogel. — „Das natürliche Notensystem" von Georg Neuhaus. Eine Erwiderung auf eine von Rudolf Cahn-Speyer veröffentlichte, „zwar im Ganzen absprechende, jedoch durchaus wohlgemeinte Kritik" des Neuhaus'schen Notensystems, mit einem Nachwort von Rich. J. Eichberg. Darauf antwortet Rudolf Cahn-Speyer unter der Überschrift „Zur Frage des ‚natürlichen Notensystems'" (No. 213). — No. 212: „Chopin" von Adolf Göttmann. — „Grundzüge einer Geschichte der Synagogalmusik" von William Wolf. — No. 213: „Die Charakteristik der Tonarten" von Rich. J. Eichberg. — „Bernhard Ziehn und seine Harmonie- und Modulationslehre" von Hugo Kaun. — No. 214 ist als Schumann-Nummer schon in der „Revue" des Heftes IX, 24 besprochen worden. — No. 215: „Zur Hundertjahrfeier Otto Nicolais" von Georg Richard Kruse (siehe „Revue" in Heft IX, 22). — „Ferdinand David" von Wilhelm Eylau. — „Theodor Leschetizky" von Theodor Bolte.

DIE STIMME (Berlin), September 1909 bis März 1910. — Unter der Überschrift „Über das Buch von Dr. Rutz ‚Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme'" werden Aufsätze der folgenden Autoren veröffentlicht: Th. S. Flatau (Referat in der Kunstgesang-Kommission des Musikpädagogischen Verbandes; Septemberheft), Nadoleczny („Die ‚Tonpsychologie' des Herrn Dr. Ottmar Rutz"; Oktoberheft), Emsy Aeckerle-Klau (Novemberheft), Walter Howard (Dezember- und Januarheft), Nana Weber-Bell (Februarheft). — Septemberheft: „Die Resonanzlehre als stimmbildendes Element" von Alois Schmitz. — „Der Gesangunterricht in der Reform" (Schluß) von Alexis Hollaender. — „Julius Hey" von Georg Vogel. — „Auffallende Höhenentwickelung einer Frauenstimme" von Bruns-Molar. Bemerkung zu dem in einem früheren Hefte erschienenen Aufsatz von Th. S. Flatau. — Oktoberheft: „Über Bedeutung und Grenzen der phonetischen Therapie" von Theodor S. Flatau. — „Der Fall Berger, Tenor oder Bariton" von Georg Vogel. — „Joseph Haydn und das Oratorium" von K. Halatschka (Schluß im Novemberheft). — „Haydn-Zentenarfeier und der dritte musikwissenschaftliche Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien" von Hugo Stern (Fortsetzung im November- und Dezemberheft). — Novemberheft: „Zur Reform des Gesangunterrichts in der Elementarklasse" von Felix Kahrig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— „Über einen neuen Apparat zur Messung der Stimmstärke“ von Theodor S. Flatau. Über den Stimmstärkemesser von Flatau und Wethlo. — „Die Jubelfeier der Berliner Liedertafel“ von —e. — „Über die Bedeutung der Sprachheilkunde, nebst neuen Methoden zur Heilung des Sigmatismus“ von Emil Fröschel. Autoreferat über einen in der Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte 1909 gehaltenen Vortrag. — Dezemberheft: „Über Stimmbildung“ von Gertrud Heinrich (Schluß im Januarheft). Die Verfasserin berichtet eingehend auf Grund eigener Erfahrungen über Übungen zur Ausbildung ruinierter Stimmen. — „Über den Stand der Bühnenaussprache“ von K. Müller-Hausen. — „Lehrplanbestimmungen für den Gesangunterricht zu dem Ministerialerlasse vom 18. August 1908 über die Neuordnung des höheren Mädchenschulwesens in Preußen.“ — Januarheft: „Ein Fall von Taschenbandstimme“ von Theodor S. Flatau. — „Nochmals die Resonanzlehre als stimmbildendes Element“ von Johannes Conze. — „XXII. Deutscher Evangelischer Kirchengesangvereinstag zu Dessau“ von Dürre. — Februarheft: „Versuch, die Lehre der gesanglichen Tonbildung auf die einfachste Form zu bringen“ von Karl Dinner. — „Ein Lehr- und Unterrichtsgang“ von Robert Handke. (Schluß im Märzheft.) Über den Musikunterricht in der Schule. — „Das deutsche Melodrama“ von Franz Sauer. Gegen die moderne Pflege des Melodramas. — Märzheft: „Über akute Stimmermüdung (Phonastenia acuta)“ von R. Imhofer. — „Zur Theorie des Kunstgesanges“ von Edwin Janetschek. — „Ein Rutz-Abend in Leipzig“ von Hugo Löbmann.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDES-ZEITUNG (Leipzig) 1909. No. 40—50. — Außer zahlreichen Vereins-Nachrichten, Festberichten usw. enthalten die Nummern die folgenden Aufsätze: No. 40: „Zum größeren Ziele“ von A. A. Naaff. Über den Zusammenschluß der reichsdeutschen und der österreichischen Sänger. — „Vom Allgemeinen Deutschen Sängerbunde“ von Edwin Janetschek. — „Das 75jährige Jubelfest der Liedertafel Ratibor, verbunden mit der Einweihung des Eichendorff-Denkmals“. — No. 41: „Einiges aus der Geschichte des Posener Provinzial-Sängerbundes“ von C. Renisch. — „Ein Silberjubiläum Wilhelm Handwergs“ von Max Chop. — No. 42: „Ludwig Spohr“ von Max Puttmann. — „Das 25jährige Jubelfest der Berliner Liedertafel“ von Max Chop. Anläßlich des Jubelfestes hatte die Liedertafel die folgende Umfrage gestellt: „1. Welchen Wert messen Sie a) der nationalen, b) der künstlerischen Bedeutung des deutschen Männergesanges an sich und hinsichtlich seiner Pflege und Ausbreitung bei? Kann dieser überhaupt als Kunstform in dem Sinne gelten, daß er dem gemischten Chorgesange als vergleichsfähig zur Seite gestellt werden kann? 2. Wie urteilen Sie über den gegenwärtigen Stand und die zukünftige Weiterentwickelung der Komposition für Männerchor in formal-technischer Hinsicht? 3. Was halten sie von Kompositionen für Männerchor und Orchester? 4. Welche Bedeutung gestehen Sie dem Volksliede für die Programme der Männergesangvereine zu?“ Die von Wilhelm Berger, Friedrich Hegar, Hugo Kaun, Adolf Kirchl, Carl Krebs, Otto Leßmann, Siegfried Ochs, Robert Radecke, Leopold Schmidt, Georg Schumann, Fritz Volbach, Hans Wagner, Gustav Wohlgemuth erteilten Antworten werden im Anschluß an den Chopschen Aufsatz abgedruckt. — No. 43: „Hugo Riemann als Reformator der Harmonielehre“ von Hugo Löbmann (Fortsetzung in den Nummern 44 und 45). — No. 44: „Unser Deutscher Sängerbund und seine Zeitung als Herold nationaler Gesinnung“ von Karl Wilhelm Fink. — No. 45: „Schillers Dichtungen in der Chormusik“ von Julius Blaschke. — No. 46: „Über Zweck und Benutzung der Sängerbundeszeitung“ von Anton August Naaff. — „Die Mittelmeerreise des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wiener Akademischen Gesangvereins". — No. 47: Wie findet man ein gutes Chorlied?" von Georg Ludwig. — No. 48. „Hans von Bülow und der Männergesang" von Artur Schlegel. — No. 49: „Über Zweck und Gebrauch der Sängerbundeszeitung" von Anton August Naaff. Ergänzung zu dem in No. 46 veröffentlichten Aufsatz. — „Dichter-Vergewaltigung" von Georg Böttticher. Gegen Textänderungen in Liedern. — No. 50: „Der deutsche Männergesang und die deutsche Flotte anno 1848" von Adolf Prümers.

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Berlin), Oktober—Dezember 1909. — Oktoberheft: „Ludwig Spohr" von August Wellmer. — „Musikseminare" von Richard Noatzsch (Schluß im November-Heft). Über Neuerungen im Seminarwesen des Königreichs Sachsen. — „Vorübungen zu Schulliedern" von Wilhelm Stahl. — Novemberheft: „Der Unterricht in Harmonielehre an Seminaren" von Rudolf Schütz. — „Paul Flemming-Feier" von E. P. — „Robert Kothes Schülerabende" von E. P. — Dezemberheft: „Die musikalischen Erkennungszeichen des echten deutschen Volksliedes" von Ludwig Riemann. Der Verfasser stellt sieben „Leitsätze" auf, nach denen man untersuchen soll, ob ein Lied ein „echtes Volkslied" ist oder nicht. — „Constanz Berneker" von Richard Münnich. Ausführliche, sehr lobende Besprechung der Werke Bernekers, besonders der kirchenmusikalischen.

DER TAG (Berlin) vom 6. August und vom 24. September 1910. — Unter der Überschrift „Vom Komponisten der ‚Wacht am Rhein'" veröffentlicht Brüning eine interessante kleine Biographie Karl Wilhelms. — Der Aufsatz „Ein berühmter Bassist" von Adolph Kohut enthält eine Biographie Karl Formes'.

BERLINER TAGEBLATT vom 23. August 1910. — M. Denk veröffentlicht einen Aufsatz über „Die Reform der Operette", in dem er diese Reform für „eine künstlerische, ja kulturelle Notwendigkeit" erklärt, einige Mängel der heutigen Operette aufdeckt und Wilhelm Maukes „Tugendprinz" als eine „von dem alten Schlendrian abtreibende" Operette bezeichnet.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 14. Oktober 1910. — Erich Kloss weist in dem Aufsatz „Richard Wagner und die Tierwelt" auf Grund des Buches von Hans von Wolzogen darauf hin, welche hohe sittliche und religiöse Bedeutung Wagner dem Tierschutz zuerkannte, berichtet über das Zusammenleben des Meisters mit seinen Tieren und nennt am Schluß die „Gesellschaft zur Förderung des Tierschutzes und verwandter Bestrebungen" in Berlin als den Verein, „der, entsprechend dem Gedanken Richard Wagners in ‚Religion und Kunst', die wichtigsten Bestrebungen zur Bekämpfung von Grausamkeit und Roheit und zur Veredlung der Lebensweise zusammenfaßt".

CASSELER TAGEBLATT vom 28. September 1910. — In dem Aufsatz „Etwas über Musik" wendet sich G. L. vornehmlich dagegen, daß Kinder ohne Neigung und Talent zur Musik zur Erlernung eines Instrumentes gezwungen werden, wo[illegible]r minderwertigem Musikunterricht und erteilt Ratschläge betreffs der [illegible]ec[illegible] des Übens.

KÖLNISCHE ZEITUNG vom 5. Dezember 1909. — In dem Aufsa[illegible] Musik" sagt Erich Eckertz, daß Wien, ähnlich wie Neapel, „von ganze Denk- und Gemütsweise in der . . . Tonkunst erklingen" li[illegible] Einfluß der Wiener Musik auf Beethoven, Brahms, Schumann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bespricht kurz die Tanzweisen Schuberts, Lanners und der beiden Johann Strauß und schließt mit einigen Bemerkungen über die Einwirkung der ungarischen und der slawischen Musik auf Wiener Komponisten.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (Beilage: Blätter für Belehrung und Unterhaltung) vom 29. August 1910. — Unter der Überschrift „Johan Selmer" veröffentlicht Walter Niemann einen Nachruf auf den norwegischen Komponisten, den er „Norwegens fortschrittlichsten Tondichter" nennt. Besonders weist Niemann auf das „Weltbürgertum" Selmer's hin, durch das er sich von Grieg, Svendsen und „in gewissem Sinne auch von Sinding" unterschieden habe. Niemann beurteilt das Schaffen Selmer's sehr günstig.

LEIPZIGER TAGEBLATT vom 23. Dezember 1909 und vom 14. August 1910. — Gl. berichtet ausführlich über einen von Max Engel in der „Pädagogischen Gesellschaft" gehaltenen Vortrag über „Musik und Moral" (23. XII.). — Der Aufsatz „Die Leipziger Studenten und die Musik" von Karl Konrad (14. VIII.) enthält einige kurze Angaben über die Musikpflege der Leipziger Studenten seit dem 17. Jahrhundert.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG vom 12. Juni 1910. — Originelle Gedanken über das Rokoko in der Musik und in der bildenden Kunst, sowie auch über andere Stile spricht Hans von Wolzogen aus. Das Rokoko nennt er einen „melodischen Stil", die Antike, das Romanische und die Renaissance „rhythmische Stile" und die Gotik einen „harmonischen Stil in einem engeren Sinne". Der Verfasser läßt aber durchblicken, daß es ein Wagnis ist, „musikalische Begriffe auf bildende Kunst anzuwenden".

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 17. Januar und 15. Mai 1910. — Unter der Überschrift „Stagione" (17. I.) berichtet Ferdinand Scherber über die Pflege der italienischen Oper in Wien seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. — In dem Aufsatz „Zurück zu Mozart!" (15. V.) sagt Felix Weingartner: „Einer der größten Irrtümer, die je begangen werden konnten, war es, die Musik in die Gehschule der Poesie zwängen zu wollen." Durch diese Gewalttat sei die Musik heute „hysterisch" geworden. „Die moderne Entwickelung der Musik" habe aber „manch guten Baustein herbeigetragen, manch wertvolle Errungenschaft, namentlich in technischer Beziehung, gezeitigt." Wenn man nun die Rückkehr zu Mozart als ein Mittel, die Musik zur Einfachheit zurückzuführen, empfehle, so möge man bedenken, „daß Mozarts Musik gar nicht so einfach ist, wie man gemeinhin annimmt, andererseits aber, daß man nur dann einfach sein kann, wenn man es wirklich ist, nicht aber, wenn man sich vornimmt, es zu sein." Aber „mit unseren modernen Ausdrucksmitteln im Geiste Mozarts zu schaffen, das wäre vielleicht das Richtige."

EXPRESS (Berlin) vom 17., DIE POST (Berlin) vom 13., DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 14., VOLKSZEITUNG (Berlin) vom 13., MÄRKISCHER SPRECHER (Bochum) vom 16., WESERZEITUNG (Bremen) vom 14., GABLONZER TAGBLATT vom 16., TAGESPOST (Graz) vom 15., HAGENER ZEITUNG vom 16., HAMBURGER FREMDENBLATT vom 14., KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG vom 14., MÜNCHENER POST vom 15. und MECKLENBURG-STRELITZSCHE LANDESZEITUNG (Neustrelitz) vom 15. Juli 1910. — O. K. berichtet anläßlich des Erscheinens des Buches von Hans von Wolzogen unter der Überschrift „Richard Wagner als Tierfreund" über die Tierliebe des Meisters, „die für ihn eine Sache des Herzens und der göttlichen Mitleidsreligion war". Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

60. **Ludwig Schiedermair:** Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. II. Band: Simon Mayr. (2. Teil). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 7.50.)

Schiedermairs Arbeit wurde in ihrem ersten Abschnitte an dieser Stelle bereits empfehlend angezeigt. Der vorliegende 2. Teil bringt nun „Vorarbeiten zu einem größeren Unternehmen" zum Abschlusse. Welcher Art dieses ist, sagt der Verfasser nicht. Schiedermair hatte im ersten Bande seines Werkes das Leben Mayrs, des seinerzeit hoch, vielleicht zu hoch Bewerteten, beschrieben und war dann an eine Würdigung seines Wirkens gegangen. Hier fährt der 2. Band fort und betrachtet nacheinander die opera semiseria und eroicomica, die farsa sentimentale, die römischen, venezianischen, genueser, neapolitaner und die letzten Opern Mayrs. Daß Schiedermair sich mit den ausführlichen Darlegungen von Wesen und Gehalt der Opern Mayrs ein großes Verdienst erworben, liegt auf der Hand. Es ist aber bedauerlich, daß er sich auf Beispielfragmente beschränkt und dem Buche nicht einen breiten Beispielanhang beigefügt hat. Gleichwohl bringt der Band so viel des Neuen, daß Mayrs Stellung in der Geschichte um vieles klarer wird als bisher. Man kann sie dahin zusammenfassen, daß sich des Komponisten Opera buffa auf Schritt und Tritt abhängig von der reichen Buffoproduktion der Zeit zeigt, daß seine Opera seria in einzelnen Zügen, dem stereotyp behandelten und oft nachlässig gefügten Seccorezitativ, in seiner Melodik und auch in seiner Orchestersprache vielfach von der Kunst der Neuneapolitaner abhängig ist. Gleichwohl blieb er bei ihr nicht stehen, knüpfte vielmehr an die großen Vorgänger der neapolitanischen Oper an, drang auf Vertiefung des Ausdrucks im Melos und im begleiteten Rezitativ. Wesentlich war, daß er bestimmten Anschluß an die französische Oper suchte und fand, womit Chor und Ensemble der Oper zurückgewonnen wurden und der ernste Ton der Rameau-Gluckschen Werke neue Bedeutung gewann. Mit der Hinwendung zu den ersten großen Neapolitanern vertiefte sich auch Mayrs Ausdruck im Instrumentalen; die Erinnerung an seine deutsche Heimat zeigt sich in der Verwendung deutscher Melodieen, in der Innigkeit mancher seiner Gesänge, in der besonderen Art seiner Harmonik. Mayrs Instrumentationskunst weckte lebhaften Nachhall, sodaß sie anfangs des 19. Jahrhunderts in Italien „eine förmliche Opernschule" ins Leben rief. Die wenigen Zeilen werden genügen, zu zeigen, daß wir in Schiedermairs Arbeit ein ernstes Stück der Forschung mit schönen Resultaten begrüßen dürfen, das weite Verbreitung verdient. Sollte die Arbeit eine Erweiterung erfahren, so wäre zu wünschen, daß die gewählte Form der Analyse einer anderen, belebteren und etwas reicher ausgestalteten wiche. Das Verdienst des Verfassers wird durch diesen Hinweis auf einen kleinen Mangel des Werkes in keiner Weise geschmälert. Wilibald Nagel

61. **Godtfred Skjerne:** Plutarks Dialog am Musiken. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Unter diesem Titel ist eine ganz hervorragende Darstellung der Natur und der Geschichte griechischer Musik in dänischer Sprache erschienen. Als Ausgangspunkt seiner Behandlung des Stoffs benützte der Autor, in dem wir einen neuen hochbegabten Musikforscher herzlich willkommen heißen, Plutarchs „De musica". Diese Abhandlung des griechischen Schriftstellers (46—120 n. Chr.) übersetzte er in selbständiger und, wie mir von sachverständiger Seite mitgeteilt wird, philologisch völlig einwandfreier Weise und versah sie mit vortrefflichen Noten. Um die Aneignung dem Leser zu erleichtern, und um das Verständnis vorzubereiten und zu ergänzen, schrieb er eine ausführliche Einleitung (Allgemeines über die Art und die Stellung der antiken Musik enthaltend) und ein Schlußkapitel über die Musikinstrumente der Griechen. Durch dieses Werk, dessen Übersetzung ins Deutsche entweder ganz oder in seinen einzelnen Teilen ich aufs wärmste empfehle, verdient der Name des Autors neben den bedeutendsten Forschern auf diesem Gebiete mit Lob genannt zu werden. Und wo er zu Resultaten kommt, die in einer anderen Richtung gehen als die bis jetzt von der Wissenschaft eingeschlagenen, wirken seine Ausführungen so überzeugend, daß man annehmen darf, sie werden bald auch von Gegnern anerkannt werden. Die klare Schreibweise des Verfassers ermöglicht auch dem Laien Belehrung und Genuß, und so bildet seine Arbeit ein Handbuch der griechischen Musik, das uns gerade gefehlt hat. Wenn auch unsere Kunst im Verhältnis zu anderen Künsten seit jenen Anfängen eine unendlich weite Entwickelung hinter sich hat, verbinden uns doch tausend Fäden mit der antiken Musik. Es tut uns modernen Menschen wohl, einmal am Wege zu rasten und den Blick auf Vergangenes zurückzuwerfen; Zusammenhänge, die wir nicht geahnt haben, Analogieen und noch wunderbarere Dinge offenbaren sich, und entschließen wir uns gar zu einem ernsten Studium der künstlerischen Phänomene der Vorzeit, werden wir bald fühlen, wie die gewonnene Einsicht unseren Geist schärft und anregt. Skjerne's Werk ist von Bedeutung, weil es solche geheime Beziehungen aufdeckt und eine Gesamtauffassung auf einem Gebiete vorbereiten kann, wo unser Wissen noch nicht lückenlos ist. Knud Harder

62. **Eugen Feuchtinger:** Die Kunststimme. Ihre neueste Erklärung durch eine exakte, auf rein wissenschaftlicher Basis beruhende Methode; mit einer Anleitung zum Selbstunterricht zur Ausbildung des Kehlkopfes für alle, die in den Besitz einer wohlklingenden, vollen und starken Stimme, sei es als Sänger oder Redner, zu kommen wünschen. Mit 14 Abbildungen. Verlag: Eugen Feuchtinger, Regensburg 1910. (Mk. 2.—.)

Während der feinsinnige David Taylor in seiner „Reform der Stimmbildung" das psychologische Element in der Gesangskunst und -pädagogik wieder nachdrücklich zu Ehren gebracht hat, zieht Feuchtinger in seiner Schrift die letzten Konsequenzen des von Taylor bekämpften mechanistischen Prinzipes. Vierfünftel

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

seines Büchleins nimmt der Versuch in Anspruch, alle beim Singen tätigen Muskeln in ihrem Zusammenwirken zu beschreiben. Ich muß es den Anatomen und Physiologen überlassen, die verwickelte naturwissenschaftliche Darstellung des Verfassers, die leider nur durch recht mäßige Abbildungen unterstützt wird, auf ihre Richtigkeit zu prüfen. An dieser Stelle genügt es hervorzuheben, worin er einen Fortschritt über seine Vorgänger hinaus gemacht zu haben glaubt. Nach seiner Meinung waren die Forscher, die mit Garcia nur die Stimmbänder und die im Innern des Kehlkopfes befindlichen Muskeln als wesentlich für den Gesang ansahen, im Irrtum. Durch seine „Einteilung der echten und unechten, vokalen und unvokalen Muskeln in zwei Klassen, Zungenmuskeln und Kiefermuskeln" glaubt er „das Kunstgesangsstudium auf das Niveau einer exakten Wissenschaft zu erhöhen" (S. 72). Die Zungenmuskeln erklärt er für die „legitimen, stimmbandspannenden"; den Kiefermuskeln schreibt er einen illegitimen, schädlichen Einfluß bei der Phonation zu (S. 74). Nur ein kleiner Teil seiner Arbeit ist praktischen Übungen gewidmet, und was für welchen! Durch grob-mechanische Einwirkung der Finger, speziell des Daumens, auf Zunge und Kehlkopf sollen die entsprechenden Muskeln so geübt werden, daß sich die Stimme „unvergleichlich schneller als nach der alten Methode entfaltet" (S. 81). Denn daß die früheren Lehrweisen selbstverständlich auf dem Holzwege waren, erfahren wir bereits im Vorwort. Da heißt es: „Die Kunststimme beruht auf physischer Grundlage und unterliegt denselben Gesetzen wie alle anderen Instrumente. Wenn nun das Gesangsinstrument nicht von Natur aus schon vollkommen ist, so gab es bis jetzt keine Methode, dasselbe zu vervollkommnen." So viel Behauptungen, so viel Irrtümer! Die Kunststimme als Werkzeug geistigen Ausdrucks beruht ebensosehr auf seelischer wie auf physischer Grundlage und unterliegt ihren eignen Gesetzen wie jedes andere Instrument. Und daß es vor dem Verfasser keine Methode gab, dieses Instrument zu vervollkommnen, wird außer ihm selbst schwerlich jemand glauben. Dem „Aberglauben, daß die Kunststimme angeboren sei" (S. 17), fröhnt in Wahrheit niemand. Angeboren ist nur die Naturstimme, während die Kunststimme durch unablässige künstlerische Übung, aber nicht durch Massage gebildet und erzogen werden muß. „Wäre die Kunststimme etwas Apartes, so müßten die Kunstsänger auch etwas Apartes sein", steht auf Seite 17. Gewiß: ein Kunstsänger, der diesen Namen wirklich verdient, ist heutzutage leider etwas sehr „Apartes"; aber man bleibe uns doch endlich einmal mit dem „auf das Niveau einer exakten Wissenschaft gehobenen" Gesangstudium (S. 45) vom Leibe! Übrigens berührt es bei einem von dem Nimbus der Wissenschaftlichkeit umgebenen Buch recht sonderbar, Ausdrücke wie „Anatomiker", „Kontraktieren", „das Unterkiefer" usw. zu finden, von verunglückten Redensarten wie „Gesangsmaterial in den Luftstrom schieben" (S. 44) und ähnlichen Stilblüten zu geschweigen. Wie man über Gesangtheorie klar, anregend und doch wissenschaftlich schreiben kann, möge der Verfasser einmal aus den an dieser Stelle gewürdigten Werken von Gerber und Taylor ersehen. Aber ihm kam es trotz der hochtönenden Fachausdrücke wohl weniger auf die Wissenschaft als auf eine Propaganda für sein „System" an. In einer Reklamenotiz auf Seite 6 teilt er dem Leser mit, daß er demnächst in Regensburg sein System lehren werde, und daß es „absoluten Erfolg sichere". Auf Seite 97 heißt es sogar: „Persönlicher Unterricht würde in ein paar Stunden alle Schwierigkeiten überwinden und den Sänger für immer auf den rechten Weg bringen; und wem es seine Verhältnisse erlauben, der sollte ein paar Tage bei dem Autor zubringen." Also auf nach Regensburg!

Ernst Wolff

63. **Max Steinitzer:** Straußiana und Anderes. Ein Büchlein musikalischen Humors. Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart 1910.

Was soll der Kritikus an den zwölf prächtigen Aufsätzen, die hier zu einem Buch vereinigt worden sind, im Einzelnen loben? Sie sind einer wie der andere erfüllt von einem so zu Herzen sprechenden Humor, daß ihre Lektüre erquickend und befreiend wirkt. Die an allen Ecken und Enden im Leben anzutreffende Sucht der Menschen, zur Einseitigkeit und Übertreibung auszuarten; die eigentümlichen Arten und Weisen, wie sich gewisse „Kritiker" und Rezensenten, Höflinge und Dilettanten, Genies und Übermenschen ihre Auffassung von der „Kunst" schaffen — alles das, und noch manches andere, was zu dem großen Torentanz, wie er auch auf diesem Gebiet geübt wird, gehört, wird hier mit einer auf den tiefsten Kern gehenden Sach- und Menschenkenntnis, mit einem durchaus gesunden, immer positiven und niemals zersetzenden Witz gekennzeichnet. Ein jeder von den satirischen Aufsätzen ist in seiner Art ein Prachtstück, und die glänzende Pointe am Schluß eines jeden macht sie alle unwiderstehlich. Das ist vielleicht das Schönste an diesen kleinen Kunstwerken, daß ein jeder von denen, die der Verfasser aufs Korn nimmt, wenn er die Hand aufs Herz legt, selbst mitlachen muß. „Er hat Recht!" — das sagt man sich immer und immer wieder bei so vielen Stellen dieses Buches. Steinitzer hat Recht, zunächst mit seinem gleich anfangs festgestellten Standpunkt der Unparteilichkeit allen mannigfaltigen Gestaltungen der musikalischen Kunst gegenüber; er hat Recht mit seiner Verdammung alles Unwahren, Verständnislosen, aller Phrasendrescherei und Exklusivität und wie das Unkraut alles heißen mag. Die eingeflochtenen Erinnerungen an schaffende und ausübende Künstler nehmen durch ihre Herzlichkeit und Natürlichkeit gefangen, wie denn auch in den humoristischen Aufsätzen eigentlich viel Ernstes und Gemütvolles enthalten ist.

64. **Fritz Volbach:** Das moderne Orchester in seiner Entwicklung („Aus Natur und Geisteswelt", 308. Bändchen). Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1910.

Die vorliegende, mit wohltuender Wärme, stellenweise mit wahrer Begeisterung geschriebene Arbeit hat nach des Verfassers eigenen Worten den Zweck, „die gewaltige Entwickelung, welche die Farbe in der Musik genommen, im Zu-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sammenhange darzustellen". Sie hat somit etwas von einer Geschichte der Instrumentation in sich, ist aber keineswegs bloß eine solche, sondern weit mehr: der unleugbare Zusammenhang, der zwischen dem innersten Seelenleben des Menschen und dem Wesen der Instrumentalmusik besteht und der je nach der fortschreitenden und sich verändernden Entwickelung des Geisteslebens auch zu einer steten Umgestaltung, Vergrößerung und neuen Verwendung des Orchesters führen mußte: diese wunderbare Erscheinung, ohne die der Zauber und die unvergleichliche Wirkungskraft der Orchestermusik nicht erklärlich wären, das ist das eigentliche Thema, das alle die einzelnen Abschnitte dieser historisch-ästhetischen Untersuchung durchklingt. Nachdem ein knappes, aber inhaltsreiches Kapitel der Zeit der Vorbereitung (bis auf Händel und Bach) gerecht geworden ist, setzt mit der Würdigung des „Befreiers" Joseph Haydn als des „wirklichen Begründers des modernen Orchesters" die ausführliche Geschichte dieses Haydnschen Instrumentalkörpers in seinen vielfachen Veränderungen bis auf die neueste Zeit ein. Vielleicht das schönste Kapitel des Buches gilt dem Orchester Beethovens (S. 50ff.). In der geistvollen Erklärung des Vorganges, wie sich Beethoven mit dem Orchester seiner Zeit zurechtfand und es zum Dolmetsch seiner übermächtigen Gefühls- und Ideenwelt gestaltete, ohne es eigentlich im Grunde zu verändern, wie der Künstler also — fast möchte man sagen — die Instrumente erst lehrte, sich selbst und ihre ganze Ausdrucksfähigkeit zu erkennen und ihr Vermögen bis aufs Äußerste anzustrengen — in dieser Darstellung zeigt sich ganz besonders schön der eigentliche Wert des Buches. Ähnlich steht es um den Richard Wagner gewidmeten Abschnitt. Unbeirrt und unbehindert durch allerhand veraltete, aber noch wirksame Ideen und Gesichtspunkte, blickt Volbach von seinem modernen Standpunkt aus zurück und zeigt, wie immer wieder sich der Geist die Form geschaffen hat, deren er benötigte, und wie die einzelnen Veränderungen des Orchesters nur Phasen sind, Stationen auf dem Wege nach dem großen Ziel, das Wesen einer Gesamtheit von Ideen und Gefühlen durch das Orchester zum richtigen, farb- und klangerfüllten Ausdruck zu bringen. „Der Inhalt eines Kunstwerks ist allein maßgebend für sein Kolorit" (S. 116). Möge Volbachs gründliches und tüchtiges Buch bahnbrechend sein für eine neue Bewertung der Orchestermusik vom Standpunkt der Farbe aus!

Dr. Egon von Komorzynski

MUSIKALIEN

65. **O' Brien Butler:** „Muirgheis" (The first Irish opera), in three acts. English words by Nora Chesson. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 7.50.)

Difficile est, satiram non scribere! Das kann man mit gutem Gewissen einer kritischen Würdigung dieser „ersten" irischen Oper voranschicken; denn es ist, als ob nie ein Wagner gelebt und mit Wort und Tat dem Dramatischen in der Oper das Wort geredet hätte. Ich habe nie ein Werk kennen gelernt, das mit so gänzlicher Außerachtlassung alles und jedes dramatischen Elements dichterisch und musikalisch komponiert worden wäre.

Zur Sache! Der Inhalt ist folgender: Zwei Milchschwestern, Murgheis und Maire, sind in Liebe zu dem Häuptling Diarmuid entbrannt. Murgheis ist die Glücklichere, und die eifersüchtige Maire bittet den König des Feenlandes, Donn, ihre Nebenbuhlerin in sein Reich zu entführen und sie so unschädlich zu machen. Donn willigt ein, warnt aber Maire vor einer zweiten Bitte, die ihr den Tod bringen müßte. Er gibt ihr einen verzauberten Ebereschenzweig, den sie in Murgheis' Brautkranz windet, da eine Berührung dieses Zweiges diese sofort in die Gewalt Donns bringt. Die Entführung erfolgt prompt, aber eben so prompt die Reue der Maire, die die Nutzlosigkeit ihrer Intrigue einsieht. Sie wagt also die zweite Bitte, Murgheis möchte zurückgebracht werden und verwirkt so ihr eigenes Leben. Murgheis' Geist ist nach der Rückkehr aber verwirrt und kann erst wieder in Ordnung gebracht werden, wenn die Unglückliche Tränen vergießt. Das tut sie beim Anblick der toten Maire, und Vernunft und Seele kehren zurück.

Das hätte sich vielleicht zu einem Dramolett in zwei Akten von einem wirklichen dramatischen Dichter gestalten lassen. Hier aber ist mit ängstlicher Scheu alles vermieden worden, was dramatisch wirken könnte, und die endlosen Zwiegespräche und Unterhandlungen der Beteiligten wirken nur langweilig. Der nationale Einschlag der Musik ist in der Melodik zu suchen, und zwar augenscheinlich in der auffälligen Vermeidung der Septime oder in der Anwendung der kleinen Septime in Moll. Das wirkt auf die Dauer ermüdend. Harmonisch interessiert die Musik ganz und gar nicht. Einigen Modulationen hört man das Gesuchte und Unlogische an; bei einigen Versuchen, der Musik endlich einmal einen dramatischen Schwung zu geben, müssen unsere lieben alten verminderten Septimenakkorde herhalten. Irgendein Versuch, rhythmisch zu interessieren, ist mir nicht aufgefallen. Eine sehr starke Bevorzugung erfährt das abgebrauchte Verlegenheitsmittel des Tremolo, das über den absoluten Mangel an motivischer Arbeit im Orchester hinwegtäuschen soll. Eine Probe für das rein musikalische Können des Komponisten hätten die Chöre abgeben können; sie sind meistens a cappella gehalten und werden sehr unrein gesungen werden. Denn die Stimmführung in diesen Chören ist so ungeschickt, ja stellenweis sogar so anfechtbar, daß auch dieses Prüfungsmittel versagt. Das Vorspiel besteht aus der Aneinanderreihung einiger an sich melodischer Themen, die zwar glatt dahinfließen, denen aber jeder Schwung und jede Steigerung fehlt. Die Beschwörung des Donn hätte Gelegenheit geben können, alle Register musikdramatischer Wirkung zu ziehen; statt dessen erklingt eine graziös tändelnde $^3/_4$-Taktmusik, die als so etwas wie ein Leitmotiv sich an Donns Fersen heftet. Donn scheint überhaupt ein kleiner Schwerenöter zu sein; erinnern die Worte „You have loved many woman" nicht an der eifersüchtigen Fricka „wie des Wechsels Lust du gewänn'st"? — Charakteristisch für den Geist der Dichtung sind Zwiegespräche wie die folgenden. Seite 45:

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Donn: What will you buy?
Maire: What will I buy?
Donn: What will you buy? usw.

oder Seite 47:

Maire: Sell death to me. Sell death to me, sell death to me.
Donn: Sell death to thee. Ah! death to thee usw.

Am besten gelungen sind im ersten Akt etwa der Gesang Maire's auf Seite 13: „Do you wait here to see the bride pass by?" mit einem schwachen Versuch, ein Motiv im Orchester kontrapunktisch zu verarbeiten und ein paar harmonische Finessen anzubringen (die sich natürlich in der harmonischen Öde ringsumher doppelt stillos ausnehmen), oder Seite 20: „My mother heard", das aus demselben melodischen Boden herausgewachsen ist, oder endlich das stimmungsvolle „The night is in the black cloud of her hair", das nur durch die immer wiederkehrende Schlußwendung (mit fehlender Septime) ermüdet. Der zweite Akt beginnt verheißungsvoll mit elegischen Stimmungen, die nicht übel getroffen sind, aber gleich durch einen marschartigen Satz abgelöst werden, der nichts weniger als schön ist. Was der Chor anfangen soll während der langatmigen Auseinandersetzungen zwischen Diarmuid und seinen beiden Verehrerinnen ist mir nicht ganz klar; der Regisseur wird hier ein schweres Stück Arbeit haben. Hoffentlich geht's dem Chor (und dem Hörer) nicht so wie Diarmuid, der Seite 103 singt: „This music weigs like sleep upon my lids"! Auch aus dem zweiten Akt kann ich nur einige wenige Stellen als besser gelungen anführen: Maire's Stelle Seite 66: „Alas my lord" wieder mit fehlender Septime und der folgende Gesang Diarmuid's Seite 74. Man freut sich, daß Seite 85 sich der Chor wieder auf seine Pflicht besinnt und zu singen anfängt; hoffentlich gelingt's ihm, die schwachen Versuche imitatorischer Satzkunst gut zu Gehör zu bringen. Der dritte Akt setzt lebhafter ein; der Anfang zeigt sogar ein paar Versuche rhythmischer Abwechslung. Auch sei lobend erwähnt, daß der Komponist den Chor Seite 123 kanonisch gestaltet hat — was er übrigens schon mit dem Terzett Seite 34 versuchte. Aber die Szene der Verdammung der Maire durch Donn Seite 137 ist geradezu kindlich unbeholfen. Die heraufrollenden Sextolen, die wohl die Verwandlung der Maire in eine Meereswoge andeuten sollen, sind so naiv, daß sie auf den einigermaßen gebildeten Hörer lächerlich wirken müssen. Doch findet sich in diesem Akt die beste „Nummer" der ganzen Oper: Diarmuid's Lied: „My heart is heavy night and day" und das folgende: „Ah! sweet, to hold you to my heart again", aus dem sich ein nicht der Stimmung entbehrendes Quartett entwickelt.

Mit Druckfehlern ist der mir vorliegende Klavierauszug reichlich gespickt; es hätte mich interessiert, die Partitur einzusehen, denn die Komposition zeigt so wenig charakteristische orchestrale Farben, daß man neugierig frägt, wie sich der Komponist hier wohl aus der Affaire gezogen hat. Die ganze Oper wäre nicht der Besprechung wert gewesen, wenn sie nicht stolz als „the first irish opera" bezeichnet worden wäre. Man kann nur wünschen, daß dieses Erstgeborene möglichst wenig Nachkommen zeitigt!

Dr. Max Burkhardt

66. **Arnoud Krever:** La perfection du mécanisme du piano dans tous ses détails. Volume II. Verlag: A. Alips, Paris.

Von neuem darf man die Aufmerksamkeit der klavieristischen Welt auf Arnoud Krever lenken, der seinem ersten Bande der „Perfection du mécanisme" einen zweiten (und anscheinend letzten) hat folgen lassen. An Umfang ist dieser Band noch größer ausgefallen als der erste; er zählt 210 Seiten gegenüber den 153 des ersten. Aber auch an „Inhalt" scheint er fast noch reicher als der vorhergehende. Es ist ein gewaltiges Werk, die ganze Technik des Klavierspiels umfassend, das Krever aufgetürmt hat. Ein Werk, dem niemand die Anerkennung versagen wird, auch derjenige nicht, der dem Grundgedanken, der dieses Werk leitet, widerspricht. Es kann hier nur in aller Kürze wiederholt werden, was ich über diesen „Grundgedanken" bereits gelegentlich der Besprechung des ersten Bandes gesagt habe.[1])

Krever will, um „das Üben interessanter zu machen", jede technische Übung rhythmisch variieren. Nehmen wir als Beispiel die C-dur Tonleiter. Die soll gespielt werden:



und so weiter in unzähligen Varianten des Rhythmus, bis, um ein triviales Wort zu gebrauchen, ins Aschgraue.

Ich wiederhole meine feste Überzeugung, daß diese Varianten die Übungen nicht interessanter, sondern noch trockener machen, daß es bei Übungen überhaupt nicht auf das Interessante, sondern nur auf den praktischen Zweck ankommt, und daß diese Rhythmen den Spieler in seinem Studium nur aufhalten. Wie ich auch aus gleichem Grunde gegen das „Transponieren in alle Tonarten" bin, das Krever stets vorschreibt. Nach meiner Ansicht sollten die Übungen selbst modulierend geschrieben sein.

Die Kommentare des Verfassers zu den Übungen sind in französischer, deutscher und englischer Sprache niedergelegt. In der Einleitung, „explications et conseils de l'auteur", die sogar in sechs Sprachen gedruckt ist, muß auf einen „faustdicken" Widerspruch hingewiesen werden. Im französischen Text heißt es: „Chaque exercice peut être joué au moyen du Tableau des Rythmes de 360 manières différentes, et, de plus, être transposé dans toutes

[1]) Vgl. meine Besprechung in Jahrgang VII, Heft 22 der „Musik".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

les tonalités.“ Genau so ist der Inhalt der Texte in den vier übrigen Fremdsprachen. Dagegen im Deutschen: „Jede Übung ist nach der Rhythmentafel auf 360 verschiedene Weisen zu spielen und in alle Tonarten zu transponieren.“ Was ist nun richtig: „kann“ oder „ist zu“, was nach deutschem Sprachgebrauch einen Zwang bedeutet? Selbstverständlich entscheide ich mich für das erstere. Man denke auch nur an 360×24 ...!

Ich glaube, daß die meisten deutschen Klavierspieler nicht lange zögern werden, die Rhythmen als überflüssigen Ballast über Bord zu werfen, um diesen wahren Schatz von Übungen, den Krever vor ihnen ausbreitet, selbst zu würdigen. Aber auch hierbei ist ein wenig Weisheit nötig. Cum grano salis — denn wenn jemand Übungen (um nur eine von Hunderten ähnlicher herauszugreifen) wie:



recht brav und geduldig durchübt (gar nicht zu reden von den heiligen, will sagen heilsamen Rhythmen plus Transpositionen), so mag es ihm bald gehen wie jenem armen Kollegen, der, nachdem er frühzeitig als Pianist Schiffbruch gelitten, als Maurer leicht in die Höhe zu kommen hoffte, aber nicht angenommen wurde, weil ihm die Hände zu steif geworden waren.

Dieser zweite Band enthält ausschließlich Übungen in Doppelgriffen. Er beginnt in Heft G mit Terzen in hunderterlei Kombinationen. Es folgt Heft H mit Quarten- und Quintenübungen, Heft I, 43 Seiten hohen Formats, für Sextenspiel und Heft J mit über hundert Übungen in Akkorden und gemischten Doppelgriffen. Heft K enthält recht originelle Übungen für das Handgelenk und Heft L, der Schluß, vortreffliche Oktavenübungen. Es ist bewunderungswürdig, welche originellen und wirklich wertvollen Übungen der Verfasser oft erfindet; dem gegenüber fallen die mißlungenen Beispiele nicht in die Wage. Ich nannte schon einmal Krevers „Perfection“ eine Enzyklopädie, die kein Pädagoge entbehren sollte. Freilich auf das „Wie“ (bei Breithaupt das Wesentliche) kommt es ihm nicht an; wenigstens spricht er fast nicht davon — nur ganz unzureichend in der Einleitung zu den Heften K und L. Das „Was“ ist ihm die Hauptsache. Ich kenne keine größeren Antagonisten der Technik als Krever und Breithaupt. Es ist bedauerlich, daß sie nicht zusammenzubringen sind. Albert Friedenthal

67. **Karl Brandt** und **Hans Chemin-Petit**: Chöre zum „Herakles“ des Euripides. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde.

In dem vorliegenden Büchlein nebst Klavierpartitur haben wir einen neuen Versuch der Wiederbelebung der altgriechischen Tragödie vor uns, anscheinend einen Schulversuch, da sowohl der dichterische als der musikalische Autor Lehrer am Königlichen Viktoria-Gymnasium zu Potsdam sind. Beide gehen von dem richtigen Standpunkte aus, daß ein Drama nur in der Aufführung zum Leben erweckt werden kann, weshalb sie dem lebensvollen Rhythmus und der Musik die gebührende Stellung einräumen. Das eigentliche Drama, die szenische Handlung, wird in dem Drama nur knapp erzählt, die Hauptbetonung dagegen auf die Chöre, bekanntlich das Mutterelement der griechischen Tragödie, gelegt. Brandt hat die Chöre metrisch und rhythmisch genau aus dem Griechischen ins Deutsche übertragen und die Verteilung der Lieder an ersten und zweiten Chorführer, ersten und zweiten Halbchor und Ganzchor genau beobachtet. Der erste große Chor beklagt Thebens Unglück und das der Familie des totgeglaubten Herakles drohende Unheil; der zweite berichtet von Herakles' zwölf großen Heldentaten; der dritte besingt die Leiden des Alters; der letzte ist ein Tanzlied der Greise. Alles dies hat nun Chemin-Petit „komponiert und harmonisiert, zum Teil nach altgriechischen Originalmelodieen“. Er nimmt an, daß die Griechen auch die Harmonik gehabt hätten. Wir müssen das schon aus dem Grunde bezweifeln, weil sonst zweifellos die bis zur Spitzfindigkeit spekulativen griechischen Musiktheoretiker ausführlich darüber berichtet hätten, was aber eben nicht der Fall ist. Keinesfalls aber können die Griechen eine derartig moderne Harmonik und Modulation gekannt haben, wie der musikalische Autor des Büchleins sie darbietet. Durch die eintönige, aber rhythmisch komplizierte Melodik und durch die für uns seltsame Metrik (z. B. dochmisch = $^3/_8 + ^5/_8$) mag das Ganze fremdartig und scheinbar altertümlich klingen. Man kann sich vortäuschen, daß dies griechische Musik sei, in Wirklichkeit ist es aber keine. Sieht man davon ab, so kann man aber immerhin zugeben, daß diese charakteristische Musik der Wiederbelebung der altgriechischen Tragödie förderlich sein kann: aber eben nur für unsere modernen Sinne, nicht für diejenigen der antiken Griechen! Kurt Mey

68. **Josef Bloch**: Doppelgriff-Schule für Violine. op. 50. Verlag: Karl Rozsnyai, Budapest. Zwei Teile (je Mk. 3.—).

Der ausgezeichnete Budapester Violinpädagoge hat mit diesem sehr empfehlenswerten Werke uns eine wirklich brauchbare und zwar von den ersten Anfängen allmählich bis zur höchsten Ausbildung fördernde Doppelgriffschule geliefert. Die einzelnen Stücke und Übungen sind meist mit einer begleitenden zweiten Violine versehen; sie rühren zum größten Teile aus den Violinschulen Campagnoli's, Dancla's und Spohrs, aber auch Baillot's, de Bériot's und Léonard's her. Im ersten Teile finden sich auch sehr interessante ungarische Volkslieder, besonders auch Freiheitsgesänge aus den Jahren 1848 und 1849, sowie Lieder der Kuruzen aus dem 17. Jahrhundert und dem Anfange des 18. Sie entstammen größeren Sammlungen dieser Volkslieder, die Bloch für Violine früher herausgegeben hat. Ausführliche theoretische Mitteilungen begleiten die praktischen Übungen, insbesondere ist im Anhang die Theorie der Intonation recht ausführlich behandelt.

69. **S. Barmotine**: Suite pour Violon et Piano. op. 11. Verlag: Jurgenson, Moskau. (Rubel 3.50.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freunden russischer Musik möchte ich diese aus neun kleinen Sätzen bestehende, leicht spielbare Suite warm ans Herz legen; sie kann auch als Einführung in die russische Musik, die sich durch ihre Rhythmik, ihren nach dem Orient weisenden Klang- und Harmoniecharakter und ihre zur Weichlichkeit neigende sentimentale Melodik von der deutschen Musik besonders unterscheidet, empfohlen werden. Sehr eigenartig sind namentlich das Präludium, das Scherzando (5/8-Takt), die Elegie und das Tableau oriental. Als dankbare Vortragsstücke sind vor allem die Berceuse und die Mazurka anzusehen.

70. **Fritz Kauffmann**: Zweites Violinkonzert. op. 50. Ausgabe mit Klavier. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg. (Mk. 6.30.)

Der günstige Eindruck, den ich von diesem Konzert anläßlich seiner Aufführung aus dem Manuskript durch Felix Berber gehabt habe (vgl. Bd. 29, S. 308), hat sich bei näherer Beschäftigung damit noch sehr verstärkt. Dieses sehr gehaltvolle Konzert verdient durchaus Beachtung. Besonders wertvoll erscheint mir der langsame Satz, in dem echte Inspiration liegt. Eine ganz herrliche Eingebung ist auch das zweite Thema des ersten Teils. Das virtuose Element kommt vor allem im Finale zur Geltung, jedoch ohne sich zu sehr vorzudrängen. Für Geiger mit großem vollen Ton bietet dieses Konzert besonders dankbare Aufgaben.

71. **Christian Sinding**: Drei Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. op. 89. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Während die bisher von Sinding veröffentlichten Werke für Violine, trotzdem sie durchaus geigenmäßig sind, doch schon eine größere Technik verlangen, sind diese drei Stücke, die ich besonders der heranreifenden Generation empfehlen möchte, durchaus einfach und leicht gehalten. Musikalisch am wertvollsten ist No. 2, Alte Weise, ein echt norwegisches Stimmungsbild, recht reizvoll ist das Ständchen (No. 1), von großer Innigkeit das Abendlied (No. 3).

72. **Christian Sinding**: Serenade für zwei Violinen und Pianoforte. op. 92. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Wer die ganz besonders gelungene Serenade für zwei Violinen und Klavier op. 56 von Sinding, die in dieser Zeitschrift wiederholt gepriesen worden ist, nicht kennt, wird von dieser neuen Serenade (in A-dur), die auf dem Titelblatt doch wohl die Bezeichnung „zweite" hätte tragen müssen, mehr als entzückt sein. Die Verehrer ihrer älteren Schwester aber werden bei aller Anerkennung der großen Schönheiten dieser zweiten Serenade mit leiser Verwunderung bemerken, daß sie gar zu sehr in ihrem äußeren Aufbau und auch mitunter melodisch der ersten nachgebildet ist; besonders ähneln die beiden Ecksätze und der überwiegend in Doppelgriffen gehaltene langsame (vierte) Satz, der übrigens in der zweiten wohl der schönste ist, einander. Auch die zweite Serenade besteht aus fünf Sätzen; die beiden Violinstimmen sind wieder sehr dankbar behandelt, verlangen freilich recht reine Intonation, die Klavierbegleitung ist brillant und höchst wohlklingend. In der Hausmusik und im Konzertsaal wird diese neue Serenade, die ihren Autor kaum in einem Takt verleugnet, sicherlich auch viel Anklang finden.

73. **Arno Hilf**: Kadenzen zu Violinkonzerten. No. 1 u. 2. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Aus dem Nachlaß des hervorragenden Geigers Arno Hilf sind die Kadenzen herausgegeben, die er sich zum Beethovenschen und zu dem heute allein noch öffentlich gespielten ersten Satz des ersten Paganini'schen Konzerts geschrieben hat. Sie sind durchaus zweckentsprechend und bieten dem Spieler lohnende, virtuose Aufgaben. Die drei Kadenzen zu dem Beethovenschen Konzert sind auch nicht zu ausgedehnt; ein Fehler der sonst so beliebten Joachimschen, wenigstens der zum ersten Satz, ist sicherlich ihre übermäßige Länge. Auch als schätzbares Übungsmaterial werden die Hilfschen Kadenzen, die große Spannfähigkeit der linken Hand verlangen, sicherlich willkommen sein.

74. **F. Mazas**: Études pour Violon. op. 36. Nouvelle Édition par J. Bloch. Cahier 1, 2. Verlag: Karl Rozsnyai, Budapest. (je Mk. 1.80.)

Wir besitzen eine ganze Anzahl guter und schön ausgestatteter Ausgaben dieser bekannten und sehr nützlichen Etüden. Die vorliegende, die auch äußerlich einen vortrefflichen Eindruck macht, ist wohl nur entstanden, weil der bekannte ausgezeichnete ungarische Violinpädagoge Bloch seinen Landsleuten in ihrer Landessprache nähere Angaben über den Vortrag usw. dieser Etüden geben wollte. Da er gleichzeitig aber diese Erläuterungen auch in deutscher Sprache gibt, so dürfte sich diese Ausgabe auch bei uns viele Freunde erwerben.

Wilhelm Altmann

75. **Camillo Carlsen**: Symphonische Suite (Sehnsucht, Unruhe, Gebet, Elend [Hoffnung]) für Orgel nach Worten aus Davids 42. Psalm. Werk 28. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Vermutlich aus der Schule Otto Mallings hervorgegangen, dessen wohlbekannte religiöse Stimmungsbilder für Orgel als anregende Vorbilder gedient haben mögen, bietet der Komponist ansprechende, in der Erfindung nicht unselbständige lyrische Musik von nordischer Färbung und kleidet sein „Programm" in die übersichtliche wohlbeherrschte Sonaten- und Liedform. Die nicht schwer ausführbare Suite lohnt eine nähere Bekanntschaft und wird mit Erfolg in kirchlichen Musikaufführungen Platz finden. Der auch einzeln erschienene dritte Satz (Gebet) dürfte sich leicht einbürgern.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

76. **Sebastian B. Schlesinger**: Schilflieder (Reed Songs). op. 32. Verlag: Novello, Ewer & Co., London und New York. (3 sh.)

Wie oft noch werden Lenaus gefühlvolle Verse ihren in süßen Melodieen schwelgenden Vertoner finden? In kaum erträglicher Sentimentalität bewegen sich auch diese Lieder, als deren Urbild Neßlers „Trompeter" gelten darf. Indessen — bierfrohe Studenten und enttäuschte Jungfrauen bevorzugen derlei; es sei also dieser Interessenkreis nachdrücklichst darauf hingewiesen.

Gustav Kanth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Saison der Vlämischen Oper begann unter den glücklichsten künstlerischen Bedingungen. Die unter Leitung Schreys, der sich zu einem Kapellmeister ersten Ranges entwickelt hat, stehenden Aufführungen der großen Oper, wie „Tannhäuser", „Fritjof" (Zöllner), „Der fliegende Holländer" sind in bezug auf Orchester- und Chorleistungen mustergültig. Zu den vorzüglichen Solisten des vorigen Jahres: Frau Feltesse (erste Dramatische), Rodanne (Altistin), De Vos (Heldentenor) und Collignon (Baß) ist Fräulein Seroen von der Königlichen Oper in Brüssel als famose Akquisition hinzugetreten. Weniger günstig liegen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Spieloper, da für den abgegangenen lyrischen Tenor Moes noch kein vollgültiger Ersatz gefunden wurde, auch der Spielbariton stimmlich nur mäßigen Ansprüchen genügt, so daß es wohl hauptsächlich diesem Umstande zuzuschreiben ist, wenn Lortzings hier nie gegebene Oper „Die beiden Schützen" nach zweimaliger Aufführung vom Repertoire abgesetzt wurde. Auch hier beherrscht, wie an den meisten Provinzbühnen, die moderne Operette das Terrain. A. Honigsheim

BREMEN: Während des Freimarkts stieg das Stadttheater zur Operette herab: man gab den „Rodelzigeuner" von Leo Kastner und Joseph Snaga. — Als ernste Neuheit bot die Direktion d'Alberts „Izeyl". Das schwierige, reichlich lyrische Werk, vom Oberregisseur Burchard inszeniert und von Otto Hess dirigiert, wurde vom Publikum mit regstem Interesse entgegengenommen. Olga Burchard-Hubenia sang die Titelrolle, Erich Hunold den König, Karl Mang den Yogi, Alois Hadwiger den Scindya und Anna Kettner die Fürstin Sarvallaka. Trotz der vorzüglichen Einzelleistungen und der zweifellos großen Schönheiten der Musik dürfte „Izeyl" sich auch hier kaum auf dem Spielplan erhalten.
Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Théâtre de la Monnaie: erste Aufführung von „Ivan le Terrible", Oper in drei Akten, Text und Musik von Raoul Gunsbourg. Das Theater hat von jeher die „schrecklichen" Handlungen bevorzugt und in den letzten Jahren hat diese Sucht nach „Scheußlichkeiten" eher zu- als abgenommen. Das Publikum scheint Gefallen daran zu finden, und in dieser Oper kommt es vollauf auf seine Kosten. Das Textbuch ist eine wirklich hervorragende Leistung: in klarer, spannender, von Akt zu Akt sich steigernder Weise führt uns die Handlung die schreckliche Gestalt Iwans IV. vor. Gunsbourg, Direktor der Oper in Monaco, ist ein gewiegter Theatermann; ohne selbst Fachmusiker zu sein — denn er rühmt sich, nie eine Harmoniestunde erhalten zu haben — hat er einen ausgeprägten Sinn für alles Szenische und Effektvolle. Er empfindet die Musik dem Sinn des Wortes und der Handlung entsprechend, notiert sich seine Empfindung und läßt sich dann von einem Berufsmusiker das Ganze instrumentieren. Daß dabei eine erhabene, schöne Musik herauskomme, kann man nicht erwarten, wohl aber entsteht eine charakteristische, melodiöse Musik. Und diese ist gewiß einer sogenannten „Kapellmeistermusik" vorzuziehen. Die Musik ist den Personen „auf den Leib" geschrieben, sie interessiert dadurch, und trotz mancher Anklänge an Leoncavallo, Massenet, Verdi ist sie originell. Die Chöre nehmen regen Anteil an der Handlung und sind sehr dramatisch und effektvoll. Die Orchestration hat Kapellmeister Léon Jehin in Monaco in intelligenter, moderner Weise besorgt. Man kann dem Werke kein größeres Lob spenden, als daß man sagt: es interessiert von Anfang bis zu Ende. Die Aufführung ist über alles Lob erhaben. Bourbon als Iwan bietet eine Meisterleistung. Die Dekorationen, genau nach den Angaben des Dichter-Komponisten, sind sehr charakteristisch. Für das Tartarenballet sind „echte" Russen engagiert, deren virtuose Tanzkunst einem fast den Atem nimmt. Chöre und Orchester unter Dupuis sind ausgezeichnet. Der Erfolg ist entschieden groß.
Felix Welcker

DORTMUND: Mit nur geringen Änderungen im Bestande unseres Opernpersonals hat unter Direktor Hofmann die Saison lebhaft eingesetzt und stilvolle, harmonische Aufführungen gebracht, von denen „Aïda", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Der fliegende Holländer", „Hans Heiling", „Königin von Saba", „Carmen" zu erwähnen sind. Hervorragenden Anteil daran hatten die Herren Wildbrunn, Reisinger, Bark, Scherer und Theures, sowie die Damen Schwarz, Stylianides und Wildbrunn. Dank den künstlerischen Qualitäten Hofmanns, dem Fleiße des Chordirigenten Thiele und des zielsicheren Kapellmeisters Wolfram erreichen die Aufführungen einen für eine Provinzbühne beachtenswerten Hochstand.
Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Hofoper erzielte mit der Uraufführung von Karl von Kaskels zweiaktiger Oper „Der Gefangene der Zarin" einen sehr guten Erfolg, der als durchaus berechtigt anerkannt werden muß. Das von Rudolf Lothar nach einer französisch-russischen Quelle verfaßte Textbuch ist die Dramatisierung einer Anekdote aus dem reichen und seltsamen Liebesleben der russischen Kaiserin Elisabeth. Diese hat den jungen Herzog von Kurland wegen angeblich hochverräterischer Umtriebe auf die Festung Schlüsselburg bringen lassen, wo bereits der Leutnant Sascha Romanowski in Haft sitzt, weil er als unverbesserlicher Don Juan der Frau des allmächtigen Polizeiministers den Hof gemacht hat. Diese galante Tätigkeit setzt er übrigens auch auf der Festung fort und gewinnt damit das Herz der Tochter des Kommandeurs, namens Feodora. Als der Herzog von Kurland unter starker Bedeckung eingeliefert wird, wirft er dem Leutnant ein Billet zu, in dem er ihn als Edelmann um Rettung anfleht. Sascha entfaltet den üblichen Heldenmut. In den Harfenkasten Feodoras, in dem er selbst zur Freiheit gelangen soll, steckt er den Herzog, der auf diese etwas an den großen Waschkorb Falstaffs erinnernde Weise auch glücklich entkommt. Sascha wird der Zarin als Herzog von Kurland vorgestellt und gefällt der Herrscherin so, daß sie ihn nach ihrem Petersburger Sommerpalast überführen läßt. Dort setzt er seine Rolle fort, aber allmählich wird aus dem Spiele Ernst, denn er verliert sein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herz an die Zarin, die auch ihn innig liebt. Als dann die Täuschung aufgedeckt wird und Sascha noch einmal seinen Edelmut bewährt hat, verzeiht ihm Elisabeth und macht ihn zum Nächsten an ihrem Throne und an ihrem Herzen. Diese keineswegs tiefgehende, aber immerhin fesselnde und geschickt gesteigerte Handlung, die zudem den Vorzug hat, in einem ausländischen Milieu und in der Reifrockzeit zu spielen, hat Karl von Kaskel mit allen Mitteln seiner feinen und reifen musikalischen Kunst vertont. Diese findet allerdings im ersten Akt verhältnismäßig wenig Gelegenheit, sich voll auszugeben, da die politischen Erörterungen oft ziemlich trocken sind. Der Komponist verläßt sich infolgedessen zunächst fast ausschließlich auf den Deklamationsstil, der auch späterhin noch in den Singstimmen vorherrscht, und versucht nur, im Orchester Stimmung und Kolorit zu geben, was ihm auch ganz vortrefflich gelingt. Doch tritt der Mangel einer großen melodischen Linie, eines Ausströmens der Erfindung im ersten Akte so deutlich zutage, daß dessen Wirkung weit hinter der des zweiten zurückbleibt. Hier ist der Komponist, da der trockene Ton der Politik durch die Liebe vollständig beherrscht wird, in seinem Element. Ohne jemals ins Banale zu verfallen, ja mit einer seltsamen Scheu vor einer ausgeführten Melodie, einem in sich fest geschlossenen Satze, erhebt sich die Tonsprache zu großer Eindringlichkeit und findet in der Liebesszene zwischen Sascha und der Kaiserin ihren Höhepunkt. Auch die überraschende Schlußwendung weiß Kaskel glücklich zu treffen, hier zeigt er sogar den speziell dramatischen Nerv, der im Verlauf des Ganzen sonst häufig hinter dem feinen Detail zurücktritt. Die Instrumentation verrät allenthalben den modernen Musiker, doch berührt es sonderbar, daß Kaskel, der doch in erster Linie das Orchester zum Träger seiner Gedanken macht, diesem Schweigen auferlegt, wenn die handelnden Personen etwas sehr Wichtiges zu sagen haben. Dieses Verstummen des Orchesters an den entscheidenden Punkten bedeutet einen Verzicht auf das musikdramatische Prinzip, der als Zeichen der Zeit nicht gering bewertet werden darf. Eigentümlich berührt es auch, daß im zweiten Akte nicht nur zahlreiche Worte gesprochen werden, sondern eine ganze Szene sich als gesprochener Dialog mit Begleitung eines Klaviers hinter der Szene darstellt. Gewiß ist die Wirkung, da das betreffende Klavierstück viel Feuer hat, sehr apart, aber dieses Melodram stört doch die Einheitlichkeit des Ganzen. Überhaupt scheint es mir, als klaffe zwischen dem nach altem Scribe-Stil gemachten Textbuch und dem Wesen der Musik ein fühlbarer Zwiespalt. Das Textbuch hätte eine Komposition nach alter Opernweise, mit unbedingter Vorherrschaft der Melodie erfordert, — Kaskel aber wollte daraus nach seiner subtilen Art ein feines Stimmungsstück machen, und so ergibt sich ein Gegensatz, der mitunter recht stark bemerkbar wird. Hoch anzuerkennen ist die vornehme Ausdrucksweise des Komponisten, der alle tobenden Ausbrüche vermeidet, aber doch sehr klangschön für das Orchester schreibt und durch die kontrapunktische Verarbeitung seiner Motive stets zu interessieren weiß. Gerade deshalb ist es lebhaft zu bedauern, daß Kaskel auf eine Ouvertüre verzichtet, mit der er doch ein orchestrales Kabinetstück hätte schaffen und dem Werke eine straffe Einleitung hätte geben können. Alles in allem eine sehr beachtenswerte, künstlerisch wertvolle Neuheit. Die Aufführung unter Ernst von Schuch wurde dem Werke nach Möglichkeit gerecht. Die beiden ausschlaggebenden Partieen der Zarin und des Sascha waren bei Eva von der Osten und Johannes Sembach in den besten Händen. Alle anderen Partieen sind sehr nebensächlich behandelt. Minnie Nast, Georg Zottmayr und Paul Trede setzten dafür all ihr Können ein. Komponist und Textdichter konnten am Schlusse vielen Hervorrufen Folge leisten. F. A. Geißler

GENF: Als erste Novität brachte die Direktion „Salome“ von Mariotte. Die Musik folgt — wie bei Strauß — Wort für Wort dem Wildeschen Drama. Ein Vergleich der fast zu gleicher Zeit geschriebenen Werke drängt sich unwillkürlich auf, kann aber nicht zugunsten Mariotte's ausfallen. Wenn Strauß durch vorher ungeahnte Ausdrucksmittel jedes Wort der Dichtung schauerlich getreu musikalisch nachempfindet, so scheint uns die Musik von Mariotte das Entsetzliche der Handlung sanft abzuschwächen. Am besten gelangen ihm die Szenenmusik am Anfang, mit ihrer orientalisch-schwülen Stimmung und der etwas zu lange Tanz Salomes. Die Aufführung, zu der man sich de Vailly, die Schöpferin der Titelrolle, verschrieben hatte, war unter Kamms Leitung vorzüglich. Robert Pollak

HAMBURG: Als Neueinstudierung gab man mit Frau Winternitz-Dorda als Mimi und Otto Marak von der Berliner Komischen Oper als Rudolf Puccini's feine „Bohème“ mit so großem äußeren Erfolg, daß man annehmen darf, die Oper, die beste Puccini's, werde sich dauernd im Spielplan erhalten. Heinrich Chevalley

KASSEL: Wolf-Ferrari's ebenso lustiges als musikalisch meisterhaftes und interessantes Intermezzo „Susannens Geheimnis“ wurde bei seiner Erstaufführung freundlichst aufgenommen. Liebevoll und sorgsamst einstudiert und geleitet von Dr. Zulauf, hatte es treffliche Vertreter des gräflichen Paares in Herrn Groß und Frl. von der Osten, des Sante in Herrn Pickert. Vollendetes bot das Orchester. Die Leistungsfähigkeit unserer Oper, deren Leitung in den geschickten und rührigen Händen von Prof. Beier und Dr. Zulauf liegt, und deren Hauptsolisten neben den genannten die Damen Berny, Erhard-Sedlmaier, Harper, Peters, Rilba und die Herren Bartram, Baldszun, Brandenberger, Koegel, Ulrici, Wuzél sind, erwies sich bestens in den Neueinstudierungen der letzten Zeit: „Jüdin“, „Hans Heiling“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Meistersinger“, „Tristan“ und „Rheingold“. Die übrigen Teile des „Ring“ werden von Beier neu vorbereitet. Sehr gut gelangte unter seiner Leitung auch „Figaros Hochzeit“ (mit den Secco-Rezitativen) zur Aufführung. Dr. Brede

KÖLN: Im Opernhause hat sich der Heldentenor Modest Menzinsky in einer größeren Gruppe der verschiedensten Bühnengestalten, nicht zum mindesten als vortrefflicher Wagnerinterpret, nach jeder Richtung aufs glücklichste eingeführt, und weite Kreise der Theaterfreunde

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bezeugen lebhaftes Interesse für seine Darbietungen. In Wanda Achsel von Würzburg ist endlich die jugendlich-dramatische Sängerin von entsprechenden Eigenschaften zur Ergänzung der beiden anderen gefunden worden.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Als erste Neuheit brachte das Königliche Theater Leo Blechs kleine komische Oper „Versiegelt" zu guter Aufführung. Trotz des nach unserem Geschmack etwas kindischen Textes stand sie sich ganz gut durch die witzig und fein ausgearbeitete Musik und wurde mehrmals wiederholt. — Dann kam eine rabies tenorica. Der Kopenhagener Liebling, Wilhelm Herold, hat im Dagmartheater eine eigene Oper gegründet und sang Abend für Abend vor vollem Hause die eben nicht überraschende „Neuheit": „Si j'étais roi" (A. Adam) mit einem neugebildeten Opernensemble. Gleichzeitig (es schien ein Gegenzug) hatte das Königliche Theater den französischen, vor allem in Amerika bekannten Tenoristen E. Clément verpflichtet und brachte mit ihm als Star ähnliche „Überraschungen": „Carmen", „Werther", „Bohême". Auch hier jubelt das immer ausverkaufte Haus dem übrigens trefflichen, nicht mehr ganz jungen Sänger entgegen. Und so könnten alle zufrieden sein — jedenfalls die Mehrheit, für die Tenöre das höchste sind.

William Behrend

LEIPZIG: Ein sehr erfolgreiches Senta-Gastspiel der stimmfesten und stimmungskundigen Eva von der Osten, ein achtunggebietendes Valentine-Debüt des Frl. Bartsch, ein durchaus geglückter Versuch des Frl. Merrem als Hugenotten-Page und das Wiederauftreten des von einem Unfall genesenen und vom Publikum freudig begrüßten Frl. Fladnitzer als Rose Friquet bildeten besondere Ereignisse im Betriebe der gegenwärtig mit einer Premièren-Vorbereitung beschäftigten Leipziger Oper. Bedeutsam dürfte für die fernere Entwickelung der Leipziger Oper die jüngst von dem Rate der Stadt und den Stadtverordneten für den 1. April 1912 beschlossene und genehmigte Übernahme der städtischen Theater in eigene Regie und Besetzung des neugeschaffenen Intendantenpostens mit Hofrat Max Martersteig, dem gegenwärtigen Direktor des Kölner Stadttheaters, werden.

Arthur Smolian

LONDON: Zum drittenmal seit Neujahr gibt Thomas Beecham mehrmonatige Opernaufführungen; diesmal hat er wieder das Covent-garden-Theater gepachtet und versucht mit bunter Repertoire-Abwechslung und Aufführungen in vier Sprachen abwechselnd das Opernbedürfnis der Londoner zu wecken. Wenn man freilich die beängstigend leeren Häuser bei manchen guten Aufführungen interessanter neuer Werke gesehen, so drängt sich einem die Frage auf, ob denn die guten Engländer überhaupt reif sind für eine ständige Repertoire-Oper, das heißt ob eine derartige Einrichtung, die in keiner mittelgroßen deutschen Stadt fehlt, hier eine Notwendigkeit — zumindest in den Augen des Londoner Publikums — und ob sie durchführbar und auf die Dauer zu halten ist. Anerkennung, ja Bewunderung kann man der Unternehmungslust und dem Opfermut eines Mannes wie Th. Beecham schlechtweg nicht versagen (es heißt, daß er nun schon zirka 1 Million Mark zugesetzt habe!), und doch lohnt das hiesige Publikum seine Bemühungen mit ziemlicher Teilnahmslosigkeit. Fast will es scheinen, als ob der Engländer der Kunstform der Oper im Innersten fremd gegenüberstünde. Von Kindheit an angehalten, seine Gefühle nicht zu zeigen und zur Schau zu tragen, ist ihm wohl die emotionelle Übertreibung, ohne die die Oper nun einmal nicht bestehen kann, zuwider oder zumindest unverständlich. Die Aufführungen des großen Syndikats während der Sommersaison freilich sind fast allabendlich gut besucht, doch bei diesen ist ja das „soziale" Element das wesentliche, und das „Starsystem", das dabei noch immer im Schwange ist, wirkt eher kunstfeindlich wie -fördernd. Es muß sehr deprimierend für Beecham sein, daß seine Bemühungen von seinen Landsleuten so wenig gefördert werden. Von neuen, hier noch nicht aufgeführten Werken brachte er „Tiefland" von d'Albert und Leroux' „Chemineau". Das erstere Werk dirigierte Beecham selbst, und zwar mit fast südlichem Feuer und Temperament. John Coates (Pedro) bot eine sehr anerkennenswerte Leistung und war auch darstellerisch von kräftiger Wirkung. Das Werk verfehlte auch hier nicht dasselbe tiefgehende Interesse zu erregen, das es auf dem Kontinent gefunden, und es behauptet sich noch erfolgreich auf dem Spielplan. Leider läßt sich dies nicht von der anderen Novität: Leroux' „Chemineau" behaupten; dieses sehr interessante und eigenartige Werk hat hier wenig Glück gehabt; nach zwei sehr schlecht besuchten Aufführungen wanderten die Rollenbücher ins Archiv, und schwerlich dürften sie das Rampenlicht je wieder erblicken. Percy Pitt hatte das Werk sehr liebevoll einstudiert. Eine unüberbietbare Meisterleistung bot Roselli in der Titelrolle. — „Elektra" besuchte uns wieder wie im letzten Winter, wenn auch nicht mehr mit derselben Zugkraft, trotzdem die Mildenburg ihre unvergleichliche Kunst als Klytemnästra bot und Edyth Walker in der Titelpartie das Haus erschütterte und begeisterte (auch Thila Plaichinger sang übrigens die Partie mit schönem Erfolg). Sonst hörten wir „Tannhäuser" (Dirigent: Alfred Hertz-New York) mit Forchhammer und der Walker, die beide hervorragend sangen, „Tristan" (Dirigent: Beecham) mit demselben Künstlerpaar (die Isolde auch einmal von der Mildenburg besonders prächtig gesungen), „Carmen" mit Zélic de Lussan, „Hamlet" mit prächtigen Leistungen Whitehill's (Hamlet) und Mignon Nevada's, einer jungen Novize mit reizvoller Stimme und glücklicher Erscheinung, die auch als Gilda in „Rigoletto" erfolgreich gewesen. Es gab ferner „Faust" mit Maggie Teyte, die als Margarethe Sensation machte, ferner „Barbier", „Hoffmanns Erzählungen" und „Fidelio", letzteren aber leider sehr unzulänglich; es waren offenbar viel zu wenig Ensembleproben gehalten worden, und überdies waren die zwei Hauptpartieen nur sehr mittelmäßig besetzt. Weitaus das Beste war die Leonoren-Ouvertüre No. 3, die im 2. Akt eingelegt war. Obendrein war die Idee, die Oper mit einem englischen Personal in deutscher Sprache zu geben, eine unglückliche; besonders die Prosa klang im Munde dieser Leute, von

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

denen die Mehrzahl nie zuvor ein deutsches Wort gesprochen hatte und die demzufolge die Dialoge nach Papageienart einstudiert hatten und aufsagten, geradezu komisch; nur Hinckley und Whitehill retteten, was zu retten war. — Schließlich muß noch der sensationellen Leistung der Sängerin Petzl-Perard gedacht werden, die in der letzten „Tannhäuser"-Aufführung das Kunststück fertig brachte, die Venus und Elisabeth an einem Abend zu singen. Sie hat damit dem hiesigen Publikum nicht wenig imponiert.

-ps-

MÜNCHEN: Julius Bittners komische Oper „Der Musikant" trug hier einen vollen und lauten Publikumserfolg davon. Teilweise gewiß mit Recht. Die humoristisch-komischen Partieen, ganz insbesondere zu Anfang des zweiten Aktes, wenn auch von denen in Kienzls „Evangelimann" ziemlich beeinflußt, offenbaren doch eine starke und wohl auch originelle Begabung nach dieser Richtung; und andere Partieen bestechen desgleichen durch ihre frohe Unbekümmertheit und das Geschick des Komponisten, immer hübsch und wohlklingend zu schreiben; offenbart doch auch das Textbuch selbst recht viel sicheren Bühnenblick und allerlei kluge Grazie. Was für mich den Wert des Werkes herabsetzt, ist ein unverkennbarer Einschlag unangenehmer Sentimentalität in den lyrischen Stellen, noch viel mehr aber die Tatsache, daß all diese recht nett und vergnüglich klingende Musik im Grunde so gar keine eigene Physiognomie hat, so gar nichts, was man als bestimmte und unverwechselbare Eigenart des Musikers Bittner in Ohr und Gedächtnis behielte; doch das wird möglicherweise am allermeisten dazu beitragen, daß „Der Musikant" recht lange unserem Repertoire erhalten bleibt. Zumal er unter Felix Mottls temperamentvoller Leitung eine vorzügliche Aufführung erfuhr. Brodersen als Spielgraf hätte etwas mehr Leichtigkeit, Walter als Musikant etwas mehr Stimme haben dürfen; dafür waren die Damen Bosetti (Violetta) und Ulbrig (Geigerin) ausgezeichnet und die Musiker- und Bauerntypen der Herren Sieglitz, Gillmann, Lohfing, Hofmüller und Kuhn ganz prächtig charakteristisch, nicht minder der Nachtwächter Baubergers, dessen Gesänge vielleicht das Bedeutendste der Partitur darstellen. Die szenische Ausgestaltung (die Herren Klein und Buschbeck) verdient hohes Lob.

Dr. Eduard Wahl

SCHWERIN: Das Beste aus den Leistungen des Hoftheaters: eine vollendete und ganz von mozartischer Freude getragene Aufführung von „Figaros Hochzeit" unter Kählers Leitung (Damen: Strauch und Schumann, Herren: Mohwinkel und Freiburg). An Wagnerscher Musik brachte man eine vortreffliche „Meistersinger"-Aufführung und einen nicht eben überdurchschnittlichen „Holländer". Der Bassist Wolter, ein Buffo von seltener, kammerspielreifer Feinheit, ist leider gekündigt worden und geht an eine Wiener Bühne. Dr. Hußla

WEIMAR: In der ersten Spielzeit unseres Hoftheaters opferte man vorzugsweise alten Götzen, um den neu gewonnenen Kräften Gelegenheit zu geben, sich in dankbaren Rollen dem Publikum vorzustellen. Und diesmal hat die Intendanz eine glückliche Hand gehabt, denn sämtliche Neuengagements bedeuten einen entschiedenen Gewinn für unsere Hofbühne. Herr Bergmann verfügt über einen schönen, gut ausgeglichenen Bariton, spricht einen deutlichen und schauspielerisch brauchbaren Dialog und ist ein guter Darsteller. Eine temperamentvolle und denkende Künstlerin haben wir in Fräulein Musil gewonnen. Auch Herr Stauffert hinterließ als Spieltenor den besten Eindruck. Ein ebenfalls auf Engagement abzielendes Gastspiel von Fräulein Keßler aus Dresden als Leonore und Brünnhilde vermittelte die Bekanntschaft mit einer guten Darstellerin, deren gewaltige, in der Höhe freilich scharfe und brüchige Stimme sie zu hochdramatischen Partieen nicht ungeeignet erscheinen läßt. Von besonderem Interesse war eine Aufführung des „Barbier von Sevilla" unter der temperamentvollen Leitung Grümmers mit den Rezitativen von Mahler und Kalbeck. Ich muß aber offen gestehen, daß mir diese Oper mit ihrem bekannten, ergötzlichen Dialog lieber ist als die, mit der Begleitung des an eine Zither gemahnenden Klavichords, monoton wirkenden Rezitative. Carl Rorich

KONZERT

AACHEN: In gewohnter Weise begann unser Konzertwinter mit Abonnementskonzerten, Kammermusik-Abenden der Waldthausenstiftung und Volkssymphoniekonzerten. Der Instrumentalverein ist unbeabsichtigterweise etwas an die Wand gedrückt worden, hat sich aber doch bereit gefunden, sechs Abende zu veranstalten. Hätte man sich entschlossen, systematisierende Programme nach pädagogischen Grundsätzen, ev. mit einleitendem Vortrag, zu bieten, so wäre immer noch auf ein stattliches Publikum zu rechnen gewesen, zumal wir hier kein Konservatorium von Bedeutung haben. Im 1. Abonnementskonzerte kam der Spanier Joan de Manén zu Wort; Lalo's spanische Symphonie entspricht seiner lyrischen Beanlagung, hier leistet er Großes, wie auch in den Variationen von Tartini. Aber der Techniker tritt zu sehr hervor; wir müssen schon vom Inhalt gepackt werden, soll die Wirkung nachhaltig sein. Prof. Schwickerath brachte Gernsheims neues Werk: „Zu einem Drama", das auch hier günstige Beurteilung fand. Beethovens Fünfte war sehr sorgfältig vorbereitet und erzielte eindringliche Wirkung. Zwei Chorlieder von Mendelssohn wurden a cappella gesungen. Zu Größerem fehlte es an Zeit, da alle Kräfte für Taubmanns Deutsche Messe angespornt wurden, die am Bußtag zur Aufführung kommt. — Das erste Kammermusikkonzert galt Robert Schumann. Prof. Schwickerath und die betreffenden Herren des Orchesters spielten das d-moll Trio und Es-dur Quintett mit Schwung und feiner Abtönung. Julia Culp sang mehrere Lieder. Prof. Joseph Liese

ANTWERPEN: Zwei flämische Vereine, „Peter Benoits Fonds" und der Lehrergesangverein Diesterweg, suchten sich gegenseitig den Rang abzulaufen mit einer Aufführung von Benoit's nicht gerade bedeutender Gelegenheitskomposition „Rubens-Kantate". Man würde dem großen vlämischen Meister mehr Gefallen tun, wenn man andere vollwertigere Kompositionen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus dem reichen Schatz seiner wirklich hervorragenden Werke wieder in Erinnerung brächte. — Die Gesellschaft „Harmonie“ brachte im Laufe des Sommers die neun Symphonieen Beethovens. Bei der Neunten stand das Orchester unter Leitung von Leenaerds auf hoher Stufe, die Chöre leisteten Zufriedenstellendes, während das sogenannte berühmte Solistenquartett Bataille von Paris ganz versagte.

A. Honigsheim

BASEL: Ein wahrhaft glänzendes Präludium zu unserer Wintersaison bildeten die Konzerte, die im Zusammenhang mit dem äußerst erfolgreichen Meisterkurs, den Ferruccio Busoni während des Monats September im hiesigen Konservatorium leitete, veranstaltet wurden. In vier ausgiebigen Klavierabenden spielte Busoni Werke von Beethoven, Brahms, Chopin und Liszt, sowie eigene Stücke und Bearbeitungen, und in einem Orchesterkonzerte erlebte Busoni's fünfsätziges Concerto, op. 39, von Egon Petri meisterhaft vorgetragen, unter Leitung des Komponisten seine erste Aufführung in der Schweiz. — Nach kurzer Pause setzten die Symphoniekonzerte ein, in deren 3. Frederick Delius mit seiner englischen Rhapsodie „Brigg Fair“, einem poetischen, stimmungsvollen Werke, zu Worte kam. Als Solisten wirkten Frau Debogis-Bohy, Efrem Zimbalist und der Pianist Alfred Cortot mit.

Dr. H. Stumm

BERLIN: Walter Händel Thorley dirigierte an der Spitze des Blüthner-Orchesters ein Konzert, dessen Programm eine Symphonie in D (No. 38) von Mozart und die in e von Tschaikowsky, dazu das Tristan-Vorspiel mit Isoldes Liebestod und „Tod und Verklärung“ von Richard Strauß enthielt. Der Dirigent zeigte sich als sicherer Führer des Orchesters, auch beherrschte er innerlich die Partitur vollkommen; etwas mehr Temperament wäre allerdings erwünscht gewesen. — Professor Hugo Rüdel hat statt im Dome diesmal mit seinem Domchor in der Singakademie ein Konzert gegeben, und bei der glücklichen Akustik im Saale kam diesmal das Hauptstück des Programms, Seb. Bachs doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“, ganz anders zur Geltung, als im Dome. Das Gewebe der flüssigen Stimmführung klang klar und durchsichtig; man konnte sich an dem herrlichen Stimmklang von Herzen freuen. Zu Anfang wurde ein Stabat mater für zwei Chöre von Palestrina gesungen, das Richard Wagner in seiner Dresdner Zeit bearbeitet hat, außerdem ein Adoramus von Corsi, ein 16 stimmiges Crucifixus voll berauschenden Wohllauts von Caldara, ein Doppelchor aus Mozarts „Davidde penitente“, endlich zum Schlusse Kyrie mit Gloria aus der Missa brevis von Mozart. Rhythmisch fest, in den dynamischen Schattierungen aufs feinste ausgearbeitet, klang alles, was der Chor sang. Elisabeth Hartmann (Alt) fügte die „Ode an den Tod“ von Gluck und von Heinrich Schütz „Was hast du verwirket“ in der Bearbeitung von A. Mendelssohn in das Programm ein. — Die Berliner Liedertafel gab unter Leitung ihres neuen Chormeisters Max Wiedemann ihr erstes Winterkonzert. Stücke von Hegar, W. Heinemann, Schubert (Grab und Mond), Volkslieder von Silcher und Othegraven, auch das Waldlied aus „Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann mit Hörnerbegleitung füllten den Abend. Eva Leßmann sang einige Lieder von Schumann und Brahms zwischen den Männerchören, die ihre Sachen ganz vortrefflich unter dem neuen Dirigenten machten, der ja hinsichtlich der Chordisziplin von seinem Vorgänger eine gute Erbschaft angetreten hat. — Kürzlich hörte ich eine junge, bisher mir unbekannte Pianistin Cella della Vrancea und war aufs angenehmste überrascht, mit wie feurigem Schwunge, mit welcher Kraft das Finale aus Schumanns Études symphoniques dargeboten wurde. Chopin's Ballade in g spielte sie technisch sicher, dabei poetisch in der Auffassung, auch kleinere Stücke von Debussy, Fauré und Saint-Saëns mit feinem Klangsinn. Sicher ein vielversprechendes, bereits gut entwickeltes Talent. — Im 3. Nikisch-Konzerte gab es eine größere Novität zu hören, die Symphonie in c op. 85 von Hugo Kaun. Das, was ich unter einer Symphonie verstehe, ein in allen Sätzen aus plastischen Motiven architektonisch durchgearbeitetes Werk, ist diese Kaunsche Musik nicht. Mehr Stimmung als Plastik, namentlich im ersten, breit angelegten Hauptsatze, wo ich lange auf den Eintritt des führenden Themas wartete, bis ich merkte, daß ich schon mitten drin in der Arbeit saß. Recht schwerflüssig wälzt sich die ruhelose Harmonie vorwärts, es fehlt an prägnanten Gegensätzen. Ebenso schreitet das Adagio einher, in H gesetzt, zu dem ein Rezitativ des Violoncello hinleitet. Hier begegnet man einem edlen Gesang der Klarinette, der den Satz beherrscht; aber auch hier vermisse ich Kontraste zwischen helleren und dunkleren, dichteren und durchsichtiger gehaltenen Partieen. Das Motiv verwendet das Intervall der übermäßigen Quinte; im Scherzo stampft die verminderte beabsichtigt grotesk wie Fafner einher. Am besten hat mir bei erstmaligem Hören das Finale gefallen; man faßt hier die Rhythmik von vornherein wohltuend auf. Marschähnlich hebt die Musik an, es klingt, als ob von allen Seiten, erst von fern, dann näher drängend wilde Volksmassen heran rücken; hier spürt man auch ein humoristisches Element sich regen. Dem Orchester versteht Kaun manche eigenartige Klangwirkungen abzugewinnen. Es wäre ungerecht, wollte man einem solchen Werke, das fast eine Stunde dauert, nach erstmaligem Hören seinen Wert absprechen, man kann nur von dem Totaleindruck sprechen, der auf mich allerdings lähmend, nicht erfrischend oder erhebend gewirkt hat. Die Symphonie fand übrigens starken Beifall. Danach spielte Busoni Beethovens Klavierkonzert in c mit entzückender, feinstabgeschliffener Tongebung; nur die Kadenz mit den vielen Verlegenheitsharpeggien hat mir nicht behagt. Zum Schlusse setzte Nikisch mit dem slawischen Volksmärchen für Orchester „Kikimora“ von Ljadow und mit Liszt's spanischer Rhapsodie in der Busoni'schen Umarbeitung für Klavier mit Orchester ein paar pikante Leckerbissen vor. Hier zeigte sich der Pianist im vollen Glanze seiner staunenswerten Sicherheit auf dem Bechstein. — Am Bußtag führte Siegfried Ochs an der Spitze seines Philharmonischen Chores den 100. Psalm für Chor, Orgel und Orchester von Max Reger und das deutsche Requiem von Brahms auf; das letztgenannte

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werk, in dem diesmal Gertrude Foerstel und Baptist Hoffmann die Solopartieen sangen, gehört ja zum eisernen Bestande des Chores. Er singt es vollendet schön. Der Regersche Psalm hebt mit einer Klangfülle, mit einer Wucht an, wie sie nur erzeugt werden kann, wenn zum modernen Orchester noch die Orgel mit vollem Werke hinzu tritt. Man wird von vornherein ganz betäubt, darf sich indessen doch etwas erholen an den zarteren Partieen in der Mitte. Hebt aber zum Schlusse die Doppelfuge an, in die zur höchsten Steigerung dann ein Posaunenchor den Choral „Ein feste Burg" hineinschmettert, dann scheint der Philharmoniesaal doch zu eng für diese Klangmasse, die gar zu materiell wirkt. Max Reger schwelgt gern in kontrapunktischen Künsten und hier in diesem Psalm hat er sich ordentlich daran gütlich getan. Zu hören ist allerdings nicht alles, was auf dem Papier steht, die Stimmen des Orchesters und der Menschen würgen sich gegenseitig ab, sie stützen nicht einander. In einem Riesendome müßte diese Musik doch besser wirken, als in einem Konzertsaal; man war zum Schlusse ganz niedergeschmettert. Bernhard Irrgang führte die Orgelpartie vortrefflich aus; eingeleitet hat er den Abend durch den Vortrag des Regerschen Choralvorspiels über die Luthersche Weise, die Reger für seinen Psalm auch verwendet hat. E. E. Taubert

Das 3. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde wurde vom Sternschen Gesangverein ausgeführt, der seit Beginn dieser Saison von Iwan Fröbe, dem als tüchtigen Musiker bekannten früheren Dirigenten des Münchener Tonkünstlerorchesters, geleitet wird. In dem Mozartschen Requiem zeigte sich der Chor durchaus auf der Höhe; weniger gelungen waren die Chorleistungen in dem weit schwierigeren, noch ungedruckten Tedeum von Alphons Diepenbrock, einem groß angelegten, teilweise glänzend instrumentierten, freilich etwas gar zu redseligen Werke. Sehr glücklich war man in der Wahl der Solisten gewesen: Alida Noordewier-Reddingius, Maria Seret-van Eyken, Leonor Engelhardt und Julius von Raatz-Brockmann. Recht brav hielt sich das Blüthner-Orchester. — Der junge Geiger Adolf Busch gehört jetzt in jeder Hinsicht zu den besten Geigern: Schumanns Phantasie und auch Dvořák's schönes Konzert habe ich lange nicht mit solchem Genuß gehört. Das Philharmonische Orchester leitete dabei der nicht viel ältere Bruder des Konzertgebers, Fritz Busch, durchaus verständnisvoll. — Begeisternd wirkte der Vortrag des Dvořák'schen Es-dur Quartetts op. 51 durch das Sevčik-Quartett, das des weiteren Beethovens Harfenquartett und mit dem trefflichen Wiener Pianisten Oskar Dachs das Brahmssche f-moll Quintett bot. — Dem Fitzner-Quartett verdankten wir (mit Carl Doctor aus Wien als zweitem Bratscher) eine eindrucksvolle Wiedergabe des herrlichen, hier merkwürdigerweise wenig öffentlich gespielten Quintetts von Bruckner, dessen langsamer Satz fast überirdische Töne anschlägt, sowie des Schubertschen Quartettsatzes in c-moll und des Mozartschen g-moll Quintetts. — Das Rosé-Quartett gab zwischen dem doch schon stark verblaßten D-dur Quartett von Mendelssohn und dem dies weit in den Schatten stellenden a-moll von Schumann dem jungen genialen Pianisten Bruno Eisner Gelegenheit, mit dem Brahmsschen H-dur Trio (neue Fassung) zu zeigen, daß er auch auf dem ihm sonst fernliegenden Gebiete der Kammermusik sich schon zu behaupten versteht. — Das Waldemar Meyer-Quartett konzertierte wieder einmal mit dem auch hier recht geschätzten Pianisten Heinrich Lutter aus Hannover (Schuberts B-dur Trio, Brahms' g-moll Quartett) und trat für das hochinteressante Streichquartett von Edgar Stillman Kelley ein, dessen vier Sätze eine Reihe höchst kunstvoller Variationen über ein Thema bilden. In dem in Sonatenform gehaltenen Finale vertreten die drei es bildenden Variationen den Haupt-, Seiten- und Schlußsatz; in der Coda sind dann diese drei Sätze vereinigt. — Solide Leistungen bot wieder das Brüder Post-Streichquartett mit Quartetten von Haydn und Mozart; auch wies es wieder einmal auf Thuilles bemerkenswertes Es-dur Klavierquintett unter Zuziehung von Chr. Gerh. Eckel hin. — Opernabend. Sophie Heymann-Engel, die schon früher öfters den Versuch unternommen hat, einst beliebte, jetzt in Vergessenheit geratene kleine Spielopern zu beleben, setzte dieses sehr verdienstvolle Unternehmen fort, und zwar diesmal, zumal sie auch stimmlich sehr gut disponiert war, mit entschiedenem Erfolg, trefflichst dabei namentlich von Anton Sistermans unterstützt. Gar nicht übel machte sich Bachs Kaffeekantate in szenischer Darstellung, doch sollte man diese doch gar zu philiströse Gelegenheitskomposition des großen Meisters lieber nicht ans Tageslicht ziehen. Hingegen begreife ich nicht recht, warum der reizende Einakter „Die beiden Geizigen" von Grétry nicht mehr gegeben wird; schon allein wegen des oft nachgeahmten Chors der auf- und abziehenden Wache, die dann noch in der Trunkenheit einen famosen Chor singt, verdient das lustige Werkchen auch heute noch aufgeführt zu werden. In den mancherlei Arien sind übrigens die in Moll gehaltenen Zwischensätze sehr charakteristisch in bezug auf Tonmalerei. Mary Wurm saß am Cembalo. Verdient machten sich um die Aufführung noch des weiteren Ferdinand Kalweit, Wilhelm Beeker und Rudolf Hohberg. Wilhelm Altmann

Der 2. symphonische Musikabend des Berliner Konzertvereins (Josef Stransky an der Spitze des Blüthner-Orchesters), ein „slawisch-böhmischer" Abend, bot an erster Stelle Dvořák's Symphonie No. 2 in d-moll. Das in vorwiegend düstere Farben getauchte und sie mit einem gewissen Eigensinn festhaltende Werk, das nur im leicht beschwingten Scherzo die spezifische Musikantennatur seines Schöpfers bekundet, strebt als Ganzes, nicht gerade mit Glück, danach, die Fesseln ausgesprochen nationaler Eigenart abzustreifen. Als echter Böhme, und darum weit überzeugender, gibt sich Smetana in seiner symphonischen Dichtung „Vysehrad", deren suggestive Wirkung glänzend zutage trat. Die Einreihung Gustav Mahlers in einen slawisch-böhmischen Abend ist doch wohl etwas anfechtbar, noch dazu, wenn man seine „Kindertotenlieder" auf das Programm setzt. Diese hier bereits bekannten Gesänge enthalten — ganz abgesehen von den [illegible] der Orchester-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

behandlung — neben vielem Gequälten und Gesuchten auch manches Tiefempfundene, das Hedwig Schmitz-Schweickers inniger Vortrag erschöpfend zur Geltung brachte. Tschaikowsky's Ouvertüre „1812" bildete den Schluß des Konzerts, das den Dirigenten und das Orchester von ihrer besten Seite zeigte.

Willy Renz

Elena Gerhardt hat sich zweifellos zu einer unserer besten Sängerinnen emporentwickelt. Sie behandelt ihr weder großes noch besonders wohllautendes Organ technisch sehr geschickt und trägt auch mit viel Verstand und Gefühl vor. Trotzdem konnte sie mich nicht recht erwärmen, da ihren Vorträgen das ungewollt Persönliche fehlt. Arthur Nikischs Begleitung wies bisweilen allzu stark die Mängel des sogenannten Kapellmeisterspieles auf. Was Nikisch als Dirigent von dem letzten seiner Orchestermusiker verlangt, das sollte er auch von sich selbst als Begleiter fordern: Sorgfalt im Kleinen. Die Sechzehntelfiguren in Schumanns „Nußbaum" behandelte der berühmte Dirigent z. B. höchst salopp. — Franz Steiner verfügt wohl über eine sehr schöne Baritonstimme und über ein gutes Vortragstalent, ermangelt aber des technischen Könnens so sehr, daß trotz seiner schönen Mittel kein recht befriedigender Gesamteindruck zustande kam. Wenn der Sänger ernstlich an sich weiterarbeitet, wird er sicher noch Gutes leisten. — Anna Hesses Stimme zeigt keine besonderen Reize, und das Können der Sängerin bringt wenig Ersatz. — Noch weniger befriedigte mich Susanne Lattermann. — Ernst Pozsonyi war so stark indisponiert, daß ich über die technische Seite seiner Gesangsleistung kein Urteil fällen möchte. Im Vortrage der interessanten (für den Konzertsaal aber kaum geeigneten) Ballade „Der Liedler" von Schubert entfaltete der Künstler ein schönes Vortragstalent. — Marie Bergwein sollte nicht Werke wie Chopins' h-moll Sonate spielen, dazu ist ihr Talent zu sehr dem Feinen und Intimen zugeneigt. So wie sie sie jetzt spielt, wirken die großen Konzertsachen nicht. Würde sie es aber noch lernen, sie konzertmäßig zu spielen, so müßte sie sich ihres wahren Wesens erst entledigen, und das wäre schade.

Hermann Wetzel

Elly Ney's Klavierspiel läßt trotz hervorragender Eigenschaften keinen vollen Genuß aufkommen. In ihrer Kunst siegt der Verstand über den Geist, die Sentimentalität über die Intensität. Man freut sich über Anschlag, Klarheit und Technik und bedauert um so mehr den Mangel an Nervigkeit und eigentlicher Genialität. — Das Berliner Kammerspiel-Trio: Walther Lampe (Klavier), Irma Saenger-Sethe (Violine), Otto Urack (Violoncello) darf als eine der vornehmsten Künstlervereinigungen bezeichnet werden. Das Spiel wird vom Temperament des durch und durch musikalischen Pianisten getragen, das wiederum von der Festigkeit und dem Ernste der vortrefflichen Geigerin sehr vorteilhaft gezügelt wird. Lampes Kompositionen: Vier Klavierstücke op. 8 sind durchweg romantisch; ihre Kontraste ergeben sich mehr aus dem Wollen als aus der Sache selbst; das feine, träumerische erste Stück gefiel mir am besten. — Béla von Ssuka (Violoncello), der dem widrigsten aller Konzertinstrumente schon in der Jugend so viel Schönes entlockt, wird es noch weit bringen. In der interessanten Sonate Ernst von Dohnanyi's kam das rhythmische Gefühl und das Verständnis für Schwieriges, wenig Gehörtes, im kadenzartigen prächtigen Schlußsatz des h-moll Konzerts von Dvořák die musikalische Natur zur Geltung. Luise Gmeiner führte den brillanten Klavierpart in der Sonate tadellos aus. Ihr ausgezeichnetes Legato — auch im Oktavenspiel — fiel besonders auf. — Ferdinand Kaufmann dirigierte das Philharmonische Orchester. Mehr als Geschick und allgemeines Verständnis für das gewählte Werk ist nicht festzustellen. Der feinere Sinn fehlt eben, und die Neigung zu Effekten macht den Eindruck nicht besser. Hugo Heermann spielte mit vorzüglicher Technik, aber mit kaltem Herzen, so daß Brahms' Violinkonzert geradezu langweilte. Zuletzt gab es eine halbe Novität: „Symphonische Phantasie" von Volkmar Andreae: ein schwulstiges, in Wagners Manier geschriebenes Werk zu einem nicht eben schlechten, aber gehaltlosen Gedicht: „Schwermut-Entrückung-Vision" von Walter Schädelin. Wer sich einbildet, daß mit solchen Schnurren und Gesten metaphysisches Erleben gezeitigt werden könne, verdient kein Entgegenkommen; und das Publikum, das oft genug auch das Rechte trifft, zeigte auch keines — weder für den Komponisten noch für den Interpreten. Die einzige wirksame Idee des Stückes ist: den Chor durchweg einstimmig singen zu lassen. — Elisabeth Lee. Wenn man von dem schönen, satten Tone ihres Mezzosopranes absieht, bleibt nicht viel zu loben übrig; wo das oberflächliche Gefühl die Kunst verdrängt, ist zunächst alles verloren. — Robert Kothe zur Laute: Deutsche Volkslieder und Balladen mit ihren alten Singweisen. Dieser Mann ist zwiefach zu preisen: erstens als geschmackvoller Künstler, der für die verschiedenartigsten Liedchen, ernste, heitere, heilige, ungezogene den richtigen Vortragston trifft und in eigenem Lautensatz echt künstlerische Mittel verwendet; sodann aber als der einzige unter den vielen Lautensängern, der seit Jahren mit vielem Glück sich bemüht, das Publikum an die unvergleichlichen Schätze zu erinnern, die entweder in unbekannten Werken vergraben liegen oder von der, zumeist süddeutschen, Landbevölkerung mit Liebe gehütet werden. Aus dem neuen, siebenten Programm hebe ich die Prachtstücke hervor: „Horch! wer kommt von draußen 'rein?", „Wunderschön Prächtige", „Schwäbischer Totentanz", „Auf dem Berge da gehet der Wind" und „Burlala". — Clara Krause singt kunstgerecht bis auf das Verschlucken von ganzen Wörtern; ihr Gebiet scheint ein sehr begrenztes zu sein: Minne, Frühling, Volksliedartiges; vor zu großer Gefühlsausströmung muß gewarnt werden. Magda Hoppe, die in einigen Duetten mitsang, ist noch zu sehr Schülerin, um als Künstlerin genommen zu werden; ihr Material ist gut.

Arno Nadel

Hella Rentsch-Sauer kann mit ihren hohen Tönen stets eines Erfolges sicher sein, in der Tiefe und in der Mittellage ist ihr Sopran weniger ansprechend. Sie sang daher hauptsächlich Lieder, bei denen ihre Höhe zur Geltung kam, womit sie denn auch reichlichen Beifall erntete. — Lotte Erika Bachmeyer besitzt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einen sehr hohen und oft glänzend klingenden Sopran. Ihre ganze Ausbildung verweist sie auf die Koloratur; so gelangen ihr Rezitativ und Arie aus den „Lustigen Weibern“ ganz ausgezeichnet, während ihr moderne Lieder nicht liegen. — Künstlerisch in hohem Grade befriedigend verlief der zweite Kammermusik-Abend des Streichquartetts Willy Heß-Gustav Exner-Adolf Müller-Hugo Dechert. Der an Stelle Karl Halirs getretene Prof. Heß hat sich schnell in das Ensemble eingelebt. Das Quartett a-moll op. 51 No. 2 von Brahms wurde von den Künstlern in vollendeter Weise gespielt, nicht so einwandfrei gelang ihnen das Debussy'sche g-moll Quartett op. 10. Bemerkenswert war der laute, wohlverdiente Beifall, den dieses eigenartige Werk bei den Zuhörern auslöste. Den Schluß bildete das Streichquintett C-dur op. 29 von Beethoven, an dem sich noch Harry Weisbach (Bratsche) beteiligte. — Rosa Fritz hat ein ganz niedliches Stimmchen, das ihr jedoch keine Veranlassung geben sollte, sich in einem öffentlichen Konzert hören zu lassen. — Einen ganz annehmbaren Tenor, der jedoch falsch behandelt wird, besitzt Ludwig Dosse; vor allem sollte der Sänger darauf achten, seine Stimme nicht so überanzustrengen, wie im letzten Konzert, wo sie zum Schluß schon ganz heiser klang. Dann wäre noch der ungelenkige Vortrag zu veredeln. Heinrich Maurer begleitete am Klavier mit sicherer Technik, aber viel zu laut. Max Vogel

Die Kunst von Gertrud Fischer-Maretzki bewegt sich auf so schöner Höhe, daß man von ihren Darbietungen nur mit großer Achtung sprechen darf. Mit Max Reger am Klavier und Alexander Schmuller als Violaspieler fanden einige Brahmssche Lieder, darunter zwei mit Violabegleitung, eine vollendete Wiedergabe. Schumanns „Dichterliebe“ machte den Beschluß. — Das gefällige Talent Helene Günters bewährte sich in einer Reihe mit Bedacht gewählter Brahms-Lieder. Liebenswürdig-heitere und naive Stimmungen, wie sie die Mehrzahl der von ihr vorgetragenen Stücke zeigte, weiß sie mit natürlichem Geschick zu interpretieren. — An Elsa Dankewitz ist das schöne und wohlgebildete Organ zu loben, das besonders in den höheren Lagen von leuchtender Kraft ist. Bei größerer Vertiefung des Vortrags wird sie bald recht Schätzenswertes leisten. — Auch Else Lorenz darf als gesanglich begabt angesprochen werden. Ihr musikalischer Instinkt fand während des Abends so manche Nuance, über die man sich freuen mußte. Ein paar Novitäten, besonders die hübschen „Faschingsszenen“ für Cello und Klavier von Karl Kämpf (Cello: Kammermusiker Paul Treff, am Klavier der Komponist), dann noch einige weniger interessante Manuskriptlieder von O. Hieke brachten willkommene Abwechselung. — Léon Rains besitzt einen sehr voluminösen Baß, der besonders in der Tiefe voll und schön klingt. Schade, daß die viel zu starke dramatische Akzentuierung, die dem Liede wesensfremd bleiben muß, einen unbekümmerten Genuß nicht aufkommen ließ. Daß die Bühnensänger sich nicht besser beraten lassen! — Zur Feier seines 60jährigen Bestehens veranstaltete das Sternsche Konservatorium im Beethoven-Saal ein Festkonzert. Direktor Gustav Hollaender trug ein Violinkonzert eigener Komposition vor und wurde zum Mittelpunkt rauschender Huldigung. In künstlerischem Sinne muß indes die prachtvolle Wiedergabe von Regers „Introduktion, Passacaglia und Fuge“ op. 96 für zwei Klaviere (Frida Kwast-Hodapp und James Kwast) als der Höhepunkt und die wirklich festliche Gabe des Abends gelten. — Das „Leipziger Trio“ (Otto Weinreich [Klavier], Edgar Wollgandt [Violine], Julius Klengel [Cello]) vermittelte uns die Bekanntschaft eines neuen Werkes Robert Hegers. Es ist natürlich nicht leicht, ein so umfangreiches Opus beim einmaligen Anhören in dem Maße in sich aufnehmen zu können, um es auf seinen Wert gänzlich zu würdigen. Dem Gesamteindruck nach muß immerhin das Trio als schätzenswerte Novität angesehen werden; der Autor versteht, triomäßig zu ersinnen, wohlklingend zu setzen und den Eindruck eines gebildeten Tonsetzers zu erwecken; etwas mehr Knappheit und größere Logik hätte dem Werke nur zum Vorteil gereichen können. Die ausgezeichnete Vereinigung, voran der vorzügliche Cellist, war der Novität ein beredter Anwalt. — In Sam Fidelmann repräsentierte sich ein typischer Vertreter reinen Virtuosentums, das in unsere Zeit kaum mehr hineinpaßt. Die unruhige Körperhaltung und kokette Bogenführung störte und ärgerte, so daß der sonst günstige Eindruck seines eleganten und feurigen Spiels unter diesen Umständen litt. Wie gering es aber um das musikalische Empfinden des jungen Geigers bestellt ist, zeigte eklatant der seelenlose Vortrag der g-moll Sonate Bachs. — César Thomson gab uns wieder von den Früchten seiner reifen Kunst. Waren wir bei ihm an mangelnde Wärme seines Spiels gewöhnt, so mußten wir jetzt eine oft empfindliche Unreinheit und Unsicherheit konstatieren, die an dem Meister befremdete und die Vermutung nahelegte, daß Thomson indisponiert gewesen sein müsse. — Recht achtbare Leistungen zeigte der Geiger Siegmund Schwarzenstein, der sich aber vor Übertreibungen (Portamenti, unvermittelte Temporückungen) hüten sollte. — Einem Könner wie Georg von Lalewicz zuzuhören, ist eine Freude. Wo perlende Technik mit Spielfreudigkeit und Intelligenz Hand in Hand geht, da gibt es ein abgerundetes Ganzes und also einen wohlgelungenen Abend. Ich hörte einen stürmischen Schlußsatz einer sich stark gebärdenden Sonate von Szymanowski und ein paar feine Bearbeitungen altfranzösischer Nippes von Godowski. — Georg Bertram spielte mit dem Philharmonischen Orchester Beethovens Es-dur- und St. Saëns' c-moll-Konzert im ganzen recht tüchtig; größere Eleganz und mehr Charme hätte das Werk des Franzosen ganz gut vertragen können. — Filippo Ivaldi's Interpretation der Waldstein-Sonate zeigte den Pianisten von sehr mäßiger Seite. Eine gewisse Gleichgültigkeit im Verein mit unsolider Technik gaben seinen Vorträgen das Merkmal der Unreife. — Noch ungünstiger zeigte sich Hildegard Krohn, die Schuberts poetische a-moll Sonate ganz dilettantisch und unrichtig zitiert wiedergab. — Der Hugo Kaun-Abend, den Anna Reichner-Feiten (Gesang), Laura Helbling-Lafont (Violine), Elsa Rau (Klavier) und Heinz Beyer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Cello) veranstalteten, verlief nicht ganz meinen Erwartungen gemäß. So interessant der geschätzte Autor in vielen seiner Lieder, in manchem feinen Kammermusikwerk sich erweist, hier war vielleicht eine wenig glückliche Zusammenstellung des Programms schuld daran, daß gegen Ende eine deutliche Ermüdung Platz griff. Hervorgehoben sei das Geigenspiel Frau Lafonts, die sich für die ziemlich lang geratene Phantasie mit Erfolg einsetzte. Gustav Kanth

Im Blüthner-Saal veranstaltete die Vereinigung ungarischer Künstler eine Karl Goldmark-Feier. Das Programm enthielt zwei seiner Hauptwerke, die Symphonie „Ländliche Hochzeit" und das a-moll Violinkonzert. Diese Musik hat in der Nachbarschaft eines Herzogenberg, Bargiel und Ignaz Brüll ihre geschichtliche Stellung und interessiert uns nur noch durch die reiche, flüssige Melodik und die übersichtliche, sichere Satzentwickelung. Sonst klingt schon vieles verblaßt und veraltet. Daneben gelangten auch einige neue Werke ungarischer Musiker zur Aufführung: ein belangloses Orgelstück von O. von Antolffy Coiros, vom Komponisten recht unbeholfen gespielt, eine anspruchslose Violinkomposition „Cantica" von Hans Kößler und das symphonische Tongemälde „An des Dorfes End" von Aladar Radó, die Arbeit eines begabten Anfängers. Der tüchtige Kapellmeister Josef Stransky, das Blüthner-Orchester und der treffliche Geiger Joseph Szigety machten sich um die Aufführung verdient. — Der Novitätenabend des Klingler-Quartetts verlief nicht sehr anregend. William Y. Hurlstone schreibt in seiner „Phantasie für Streichquartett" nicht viel mehr als deklamatorisch-rezitativische Phrasen und kurzatmige Perioden, während Friedrich A. Stock (c-moll Quartett) eine ganz mit Wagnerismen durchsetzte Musik komponiert. Ein Gemisch weichlicher Melodieen im Liedcharakter, mit pseudomoderner Harmonik. Als Gewinn des Abends blieb nur Haydns C-dur Streichquintett, dessen Echtheit wohl die Volkstümlichkeit der Melodik, die geistreichen Einfälle und die eigenartige Verwendung der Mannheimer Manieren verbürgen. — Von der in Berlin bereits bekannten Violinspielerin Palma von Pásztory hörte ich Mozarts B-dur und Regers gesprächiges A-dur Konzert. Ein großer, schöner Ton, Sicherheit und ein gutes Verständnis sind die Vorzüge ihres Spiels, gegen die einige Schwächen der Technik in den Hintergrund treten. — Das Trio der Herren Marteau, Dohnányi und Becker spielte Beethovens G-dur Trio aus op. 1 ganz wundervoll. Das Ensemble klingt vortrefflich und besitzt an Hugo Becker, der zwei Cellosonaten Beethovens vortrug, einen hervorragenden Kammermusikspieler. — Vor ausverkauftem Saal sang Julia Culp Lieder von Schubert, Schumann und Brahms. Über ihre herrliche Gesangskunst ist kaum etwas Neues zu sagen. Der Wohllaut ihres Organs, ihre gesangliche Kultur und tief innerliche Vortragsweise geben ihren Liederabenden einen so hohen künstlerischen Wert, daß die allbekannten Lieder ihres Programms neu aufzuleben scheinen. — Schließlich nenne ich noch das Konzert von Mischa Elman. Er hatte diesmal keinen sonderlich günstigen Tag. In Beethovens Kreutzersonate wollte nicht alles glücken, was vielleicht auch auf das Spiel seines Partners, Ignaz Friedman, zurückzuführen ist, der stilistisch und musikalisch häufig versagte. Georg Schünemann

Helene Zimmermann ist eine tüchtige und zu großen Hoffnungen berechtigende Pianistin. Zwar klang ihr Chopin noch manchmal ein wenig nüchtern und akademisch (trotz einiger Willkürlichkeiten in Tempo und Phrasierung). Aber im großen ganzen war es doch ein gesundes und gutes Musizieren. Max Burkhardt

Anna Balser-Fyshe stellte sich als gewandte Pianistin vor, die noch Tüchtiges verspricht. Bis jetzt sind ihre Leistungen nicht immer gleichwertig. Ausgezeichnet gelang Chopin's f-moll Phantasie, während Ferdinand Meisters h-moll Scherzo mißglückte durch die Überhetzung des 1. Teiles und durch die Dehnung des 1. Viertels im Mittelsatz, in dem dadurch aus dem $^3/_4$- fortwährend ein $^4/_4$-Takt entstand. — Otto Anheuer ist vorläufig als Konzertsänger unmöglich. Er genügt auch noch nicht den geringsten Ansprüchen. — Einen ganz besonderen Genuß bot das Konzert der Konzertvereinigung des Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirchenchores. Aus zwölf auserlesen schönen Männerstimmen hat der intelligente Dirigent Alex Kießlich sich ein Ensemble feinster musikalischer Kultur geschaffen, das auch die schwierigsten Aufgaben des Männergesanges, wie Hugo Kauns „Die Ablösung", mühelos bewältigt und nichts als Wohllaut ausströmt. Die mitwirkende Sopranistin Elisabeth Ohlhoff erntete ihren stärksten Beifall durch den Vortrag des „Sonett" von E. E. Taubert. — Berthe Boulin-Berg ist eine Sängerin mit sympathischen Stimmitteln, deren Ausbildung aber noch der weiteren Förderuug bedarf, speziell in der Atemtechnik und der musikalischen Sauberkeit. Der Vortrag ist beseelt. — Ignaz Friedman riß das Publikum bei seinem zweiten Chopin-Abend wieder zu spontanen Beifallsäußerungen hin. Seine blendende Technik wird ja immer bezaubern, aber der Musiker muß sich bei seinem Spiel doch sehr viele Übertreibungen und Willkürlichkeiten dem Kunstwerk gegenüber gefallen lassen. — Dr. Otto Neitzel sprach in seinem ersten Vortrag in witzig pointierter Weise über die Bedeutung Max Regers. Ganz objektiv stellte er des Komponisten Vorzüge und Schwächen dar. Er kam zu dem Schluß, daß Reger doch immer fortschreite und sich kläre und bei etwas Empfänglichkeit durchaus nicht so unverständlich sei, wie viele meinen. An seinen Vortrag reihten sich Klavierwerke Regers, gespielt von Frieda Kwast-Hodapp und Heinz Schüngeler, und Lieder, gesungen von Frau Boltz-Neitzel. — Gemeinsam konzertierten Marie van Heck (Klavier) und Jan Trip (Gesang). Die Pianistin, eine Kunstnovize, hat manches gelernt, aber für den Konzertsaal noch nicht genug. Der Sänger ist im Besitz einer kleinen, hübschen Tenorstimme, die er geschickt zu verwenden weiß. Emil Thilo

BOSTON: Das Hauptereignis beim Beginn unserer Konzertsaison sind immer die Konzerte des Bostoner Symphonie-Orchesters. Auch heuer haben diese mit vielem Erfolg begonnen. Max Fiedler, der noch der Kapell-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meister ist, wird in Boston sehr geschätzt. Als verspätete Schumann-Feier fand ein Konzert mit Werken dieses Meisters statt. Die wichtigsten Neuheiten waren Rachmaninow's e-moll Symphonie und Scriabine's „Poème de l'Extase". Rachmaninow's Symphonie, die in zwei Konzerten gespielt wurde, ist ein großes Werk, klar in der Form, mit feiner Entwickelung der Themen und mannigfachen Variationen. Als modernes Werk ist es natürlich sehr lang und erfordert ein großes Orchester. Es scheint, als ob ein moderner Komponist selbst zu einem Schlummerlied ein Dutzend Tuben brauche und eine Symphonie unbedingt auf mehr als eine Stunde ausdehnen müsse. Weniger Eindruck machte Scriabine's „Poème de l'Extase". Rachmaninow's Werk hat manche schwermütigen Züge, aber seine Traurigkeit ist uns lieber als Scriabine's Entzücken. Sibelius' „Finlandia" stand in wohltuendem Gegensatz zu den beiden russischen Werken. — Anton Witek, unser neuer Konzertmeister, spielte bei seinem ersten Auftreten als Solist in diesen Konzerten Beethovens Violinkonzert mit vieler Feinheit und mit Raffinement, aber besonders am Anfang und im Rondo zu anmutig und sanft, so daß er kein rechtes Bild von dem feurigen Beethoven gab. Witek fand aber warmen Beifall und verspricht ein guter Nachfolger von Willy Heß zu werden. Er ist nicht so feurig und kraftvoll wie dieser, läßt aber hinsichtlich der Phrasierung, Intonation und Tonschönheit nichts zu wünschen übrig. — Boston hat immer besonderes Glück gehabt mit seinen Violoncello-Spielern und scheint eine besondere Vorliebe für Cellomusik zu haben. So war es natürlich, daß Paul Gruppe, ein junger holländischer Cellist, ein gutes Publikum fand. Er spielte mit viel Hingebung und mit schönem, großem Ton. In seinem Konzert fand ein seltsames Mißverständnis statt: Auf seinem Programm standen die folgenden sechs Stücke: Locatelli: Sonate, Lalo: Konzert, Boellmann: Variations symphoniques, Dvořák: Rondo, Schumann: Andante und Popper: Vite. Die zwei ersten Stücke haben je drei Sätze. Als Gruppe diese sechs Sätze beendet hatte, glaubte das Publikum, das seien die sechs Werke, die auf dem Programm standen, und ging nach Hause. Ob die Hörer den letzten Satz der Sonate von Locatelli und die drei Sätze des Konzerts von Lalo für Schöpfungen Boellmanns, Dvořák's, Schumanns und Poppers hielten, kann ich nicht sagen; Tatsache aber ist es, daß Gruppe den letzten Teil seines Programms vor fast leeren Bänken spielte.

Louis C. Elson

BREMEN: Der musikalische Winterfeldzug hält sich bis jetzt in ziemlich maßvollen Grenzen. Das Philharmonische Orchester unter Wendel widmete seinen ersten Abend den drei klassischen Großmeistern, wobei Ernst von Dohnányi als Mozartnummer ein Klavierkonzert (G-dur) mit wundervoller Anmut und Stileinheit vortrug. Der zweite Abend galt den drei vornehmsten Symphonikern der Romantik, und „in den Pausen" entzückte Margarete Siems mit Händels Nachtigallen- und der „Traviata"-Arie durch prächtigen Wohllaut, edle Vortragskunst und vollendete Beherrschung des kolorierten Gesanges. Es folgte ein schöner Bach-Abend (die beiden ersten Teile des Weihnachtsoratoriums und das Magnificat). Dann wird Neueres an die Reihe kommen. — Das Philharmonische Quartett (Kolkmeyer, Plate, vander Bruyn und Ettelt) begann mit der sehr eigenartigen Neuheit op. 41 von Hugo Kaun, die ungeachtet trefflicher Arbeit wegen Mangels an großzügiger Entwickelung hier nicht recht durchschlug. — Lebhafte Freude rief der Wiederbeginn der Kammermusik Skalitzky hervor, deren Auflösung eine ernste Erkrankung des hochgeschätzten Künstlers schon hatte befürchten lassen. Allein sowohl die im Verein mit seinen ausgezeichneten Berliner Genossen Gebrüder Müller, Dechert und Georg Schumann gespielten Nummern (Schuberts d-moll Quartett und Dvořák's Klavierquintett), wie auch einige wohl zu diesem Zwecke gewählte Solovorträge, vor allem die Wiedergabe von Paganini's „Perpetuum mobile" zeigten ihn in erfreulichem Vollbesitze seines bedeutenden Könnens. — Der durch Eduard Nößler zu schöner Leistungsfähigkeit gebrachte Domchor bot außer einer vortrefflichen Wiedergabe von Mozarts „Requiem" die Uraufführung von Wolf-Ferrari's „Talitha-Kumi". Der ganz auf Stimmungszauber, Orchestermalerei und archaistischer Farbengebung beruhende Charakter des interessanten, aber seltsamen Werkes wird durch den Titel „Geistliches Mysterium" treffend gekennzeichnet. — Glänzende Aufnahme fand ein Konzert des Frankfurter Lehrer-Chores unter Maximilian Fleisch und ein nicht minder erfolgreiches unseres Lehrer-Gesangvereins unter Wendel. Endlich sei noch bemerkt, daß ein neuer, unter Otto Victors Leitung stehender Chor mit einer guten Aufführung der „Schöpfung" an die Öffentlichkeit trat.

Gustav Kißling

BRÜSSEL: Die Musiksaison setzt hier immer sehr spät ein. Von interessanten Konzerten ist bis jetzt nur ein Konzert Scriabine und das erste Konzert Ysaye zu erwähnen. Im ersten spielte Wera Scriabina ein Klavierkonzert op. 24 und eine Anzahl Soli, die neben manchen banalen Stellen auch viel Schönes und Interessantes bieten. Die erste Symphonie und „Rêverie" wurden von Safonoff in geschickter Weise dirigiert. Die Pianistin erntete viel Beifall. Ysaye brachte fast nur Bekanntes: „Zorahayda" und „Carnaval de Paris" von Svendsen, die schon zu wiederholten Malen gehörte „Symphonie Funèbre" des vor einigen Monaten verstorbenen Belgiers G. Huberti, die aber nicht berufen sein dürfte, seinen Namen unsterblich zu machen; dazwischen spielte Thibaud in seiner bekannten ausgezeichneten Weise ein Konzert von Nardini und das Brahmssche. Neu war nur eine Ouvertüre zu „Pyrame et Thisbé" von Trémisot, ein namentlich im ersten Teil interessantes Werk, während der zweite Teil abfällt.

Felix Welcker

DARMSTADT: Die Konzertsaison pflegt erst im Laufe des Monats Oktober voller einzusetzen und brachte bis jetzt nur einige hübsche Präludien. Birgit Engell aus Wiesbaden bewährte sich im ersten Hofmusikkonzerte, das uns u. a. eine zweite Aufführung der Straußschen Domestica in Darmstadt brachte, aufs neue als eine Liedersängerin von bedeutenden Qualitäten, und Elsa Laura von Wolzogen sang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei einer Bierbaum-Gedenkfeier mit viel Charme Lieder des Dichters zur Laute und zum Klavier in Vertonungen von Schytte, Rotstein, Kurt Schindler, Hans Sommer und Anderen. Die Darmstädter Kammermusikvereinigung begann mit gutem Gelingen einen Zyklus klassischer Kammermusik mit Bach, Dittersdorf und Haydn, und der Richard Wagner-Verein führte in seinem ersten Konzerte, bei dem Julius Klengel mitwirkte, die Pianistin Ethel Leginska sehr erfolgreich in Darmstadt ein.

H. Sonne

DORTMUND: Der Gründer und Leiter des Philharmonischen Orchesters, Kgl. Musikdirektor Hüttner, feierte mit dem 1. Solistenkonzerte zugleich sein 25jähriges Dirigentenjubiläum. Wiederum dirigierte er Haydns Oxford-Symphonie, mit der er einst die Künstlerlaufbahn begann. Seine hohen Verdienste um die Hebung der Instrumentalmusik in Dortmund und um die soziale Förderung des ganzen Musikerstandes wurde durch einen ungewöhnlich starken Besuch des Konzertes und vielseitige Ehrungen seitens der Bürgerschaft anerkannt. Die deutsche Künstlerschaft nahm insofern Anteil an der Feier, als sie dem Jubilar ein mit Photographieen reich ausgestattetes Album durch Felix v. Kraus überreichen ließ. Dieser brachte mit Adrienne v. Kraus-Osborne auserlesene Balladen und Gesänge von Loewe und Brahms zu hinreißendem Vortrage. Das 2. Konzert galt Wagner. Die Vorspiele zu „Parsifal", „Tristan und Isolde", „Meistersinger" und „Tannhäuser" ließen die Vorzüge des Orchesters wiederum erkennen. Heinrich Knote sang mit sieghafter Stimmgewalt Fragmente aus Wagnerschen Opern. — Der Musikverein hatte in den Damen Kwast-Hodapp und Erler-Schnaudt zwei Künstlerinnen gewonnen, die die intime Schumannsche Musik in dem a-moll Konzert und dem Liederzyklus „Frauenliebe und -leben" ausdrucksvoll vermittelten. Der Chor sang unter Janssen das Requiem für Mignon. Der zweite Teil des Konzertes war Brahms gewidmet. — Die rührige Musikalische Gesellschaft machte uns mit dem Fitzner-Quartett bekannt, und Holtschneider bewies in a cappella-Chören von Isaak, Marenzio, Eccard und solchen von Radecke (zu dessen 80. Geburtstag) von neuem seine Tüchtigkeit als Chordirigent. — Das 3. Symphonie-Konzert galt als Trauerfeier dem verstorbenen Oberbürgermeister Dr. Schmieding, dem verdienstvollen Freund und Gönner des Philharmonischen Orchesters. — Ein beachtenswertes Konzert auf dem Gebiete des Männergesanges gab der Frankfurter Lehrerverein unter Prof. Fleisch mit Johanna Dietz als Solistin.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das 1. Konzert des Mozartvereins war verdienstlich dadurch, daß Cherubini's hier noch nicht gehörte Ouvertüre zu „Medea", ein auf Weber deutlich hinweisendes vollblütiges Orchesterstück, sowie Schuberts selten gespielte Symphonie B-dur dem Publikum als Neuheiten vorgeführt wurden, und zwar unter Max von Hakens sicherer, sorgfältiger Leitung in einer Weise, die dem Vereinsorchester alle Ehre machte. Die Mozartsche Arie „Mia speranza" sowie eine vom Dirigenten bearbeitete „Grasmücken-Arie" aus Grétrys Ballettkomödie „Zemire und Azor" sang Käte Hörder mit schöner, wohlgeschulter Stimme. Als Instrumentalsolistin erzielte Palma von Paszthóry mit Mozarts Violinkonzert D-dur einen starken Erfolg. — In einem Konzert des Königlichen Konservatoriums kam eine Ballade für Bariton und Orchester von F. Braunroth zur Uraufführung. Sie betitelt sich „Frau Minne" und weist im instrumentalen Teil manche Schönheit auf, doch ist sie zu breit ausgesponnen und entbehrt der Konzentration und des lebendigen Fortschreitens, die gerade bei einer Ballade in erster Linie erforderlich sind. Ernst Häntzsch kämpfte mit seiner Stimme meist vergebens gegen die Wucht der Orchestermassen an. Walter Schilling bewährte sich mit der Wiedergabe des a-moll Konzerts von Saint-Saëns als ein Cellovirtuose von hochentwickelter Technik und blühendem Ton. — Die Klavierabende von Severin Eisenberger, Mark und Elsa Günzburg und Franz Wagner standen auf künstlerischer Höhe, ebenso derjenige der kaum dem Kindesalter entwachsenen Cella della Vrancea, der zur vollen Entfaltung ihres Talents nur noch die innere Reife, das Erleben mangelt. — Dagegen ragte der Liederabend von Marie Hildebrand kaum über die Linie des Dilettantismus hervor. — Das Roth-Trio eröffnete die Reihe seiner Vorführungen mit einem Abend, der neben Beethovens großem Trio B-dur op. 97 das von Tschaikowsky „dem Andenken eines großen Künstlers" geweihte Klaviertrio umfaßte. Da der Geiger Wolfgang Bülau, so schätzbar er als Solist ist, im Ensemblespiel neben Bertrand Roth und Johannes Smith nicht bestehen konnte, so war die rechte Abrundung noch zu vermissen. — Das Brüsseler Streichquartett führte eine seltsame Neuheit in dem Quartett F-dur von Maurice Ravel vor, eine durchaus impressionistische Arbeit, die wohl durch ihre absonderliche Harmonik eine Zeitlang fesseln kann, aber so gut wie nichts enthält, was zu Herzen spräche. Geistreiche Effekte und raffinierte Klangkombinationen vermögen über die inhaltliche Leere nicht hinwegzutäuschen. — Im Gegensatze dazu leidet die Musik Hugo Daffners, der eine Vormittagsaufführung in Roths Musiksalon mit seinen Kompositionen auszufüllen versuchte, darunter, daß der Komponist seine mitunter sehr schönen Gedanken nicht zu verarbeiten weiß; auch bei ihm wirkt die fortwährende Folge gesucht seltsamer Harmonieen, deren Reizen man sich zunächst gern hingibt, auf die Dauer ermüdend. Den besten Eindruck machten einige Lieder, die Liddy Philipp vorzüglich sang. Eine Violinsonate Es-dur brachte es trotz der Ausführung des Geigenparts durch Rudolf Bärtich zu keiner Wirkung. Konzentration, Kontrapunkt und Natürlichkeit sind die Eigenschaften, die man dem begabten und ernst strebenden Komponisten dringend wünschen muß. — Ein Konzert, das die Mezzosopranistin Martha Oppermann und der junge Geiger Fritz Schneider gaben, ragte durch die wertvollen, von echtem Talent getragenen Leistungen Beider weit über den Durchschnitt hinaus. — Der Kompositionsabend von Botho Sigwart mit Helene Staegemann als Hauptinterpretin zeigte ein sympathisches, formsicheres Talent, und der volkstümliche Liederabend von Susanne Dessoir

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verdient mindestens eine lobende Erwähnung. — Unterstützt von Erika Wedekind gab Kurt Hösel einen Abend mit eigenen Gesängen, von denen besonders die reizenden „Katzenlieder" gefielen. F. A. Geißler

ESSEN: Der diesmal etwas lebhaftere musikalische Winter brachte uns zunächst ein Gastspiel des Yorkshire Chorus, der namentlich in a cappella-Chören ganz Wundervolles leistete. Dann feierte Max Reger in Gemeinschaft mit Gertrud Fischer-Maretzki und Alexander Schmuller Triumphe. Der Musikverein beging Schumanns Geburtstag durch seine d-moll Symphonie und den „Manfred", wobei Ferdinand Gregori durch seine Sprechkunst große Wirkungen erzielte. Schumannfeiern in kleinerem Rahmen bereiteten der Frauenchor und der Rüttenscheider Evangelische Kirchenchor. Bachs h-moll Messe erlebte eine würdige Aufführung unter Prof. Witte im Musikverein; der Essener Evangelische Kirchenchor bot das Requiem von Brahms. — Heinrich Knote kam mit dem Philharmonischen Orchester aus Dortmund unter Hüttner und hatte gleich diesem großen Erfolg. — In den Symphoniekonzerten hören wir unter Prof. Witte den Zyklus von Beethovens Symphonieen. — Auch populäre Kammermusik haben wir jetzt. Das neugebildete Essener Trio führte sich damit sehr gut ein. Max Hehemann

GENF: Bernhard Stavenhagen, unser hochgeschätzter Dirigent, hat seine Konzertreihe mit einem Brahms-Abend begonnen. Er brachte uns die Dritte Symphonie, die tragische Ouvertüre, die Haydn-Variationen und das Violinkonzert, das Carl Flesch vollendet spielte. — In einem eigenen Abend führte sich der Cellist Hermann Keiper mit dem Konzert von Dohnanyi vorteilhaft ein. Das Werk enthält nicht viel Neues, ist aber gesangvoll und vornehm, so daß es als Bereicherung dieser armen Literatur freudig begrüßt werden kann. Die Begleitung führte Josef Lauber sehr gewandt aus. — Der Geiger Darier bewies in der Chaconne von Vitali, dem A-dur Konzert von Saint-Saëns und kleinen Stücken von Floersheim tadellose Intonation und einen angenehmen Ton. — Die Pianistin Marie Panthés veranstaltete mit dem Unterzeichneten ein Konzert mit ausschließlich moderner französischer Musik: Sonaten von Ropartz, dem Direktor des Konservatoriums in Nancy, und von Lekeu, „Heures dolentes" für Klavier von Dupont und „Poëme" für Geige von Chausson. — Edouard Risler begeisterte seine treue Gemeinde an zwei Abenden mit größtenteils sehr abgespielten Programmen, und Francis Thorold — nicht gut disponiert — sang Lieder von Wolf und d'Albert. Robert Pollak

HAAG: Etwas zaghaft hat die Konzertsaison diesmal angefangen. Das Publikum zeigt vornehmlich Interesse für die Operette; Lieder- und Klavierabende sind verhältnismäßig schlecht besucht, und deshalb ist es für Konzert- und Theateragenturen am vorteilhaftesten, Vorstellungen von „Die Dollarprinzessin" oder „Der Graf von Luxemburg" zu arrangieren, weil sie bei Liederabenden nur mit Aufwand äußerster Freigebigkeit die Säle kaum zur Hälfte zu füllen vermögen. Nur die regelmäßigen Konzerte des Concertgebouw-Orchesters aus Amsterdam und die des hiesigen Residentie-Orchesters können auf starke Teilnahme des Publikums rechnen. Jenes begann mit einem Beethoven-Abend; man hörte in vorzüglicher Wiedergabe die große Leonore-Ouvertüre und die Fünfte Symphonie; Jacques Thibaud interpretierte das Violinkonzert in einer Weise, die mehr durch distinguierte Klangschönheit als durch geistige Tiefe der Auffassung interessierte. Das 2. Konzert war mit einer Aufführung von Cherubini's Ouvertüre „Der Wasserträger" teilweise dem Andenken des italienischen Meisters gewidmet; die Solistin Julia Culp brachte nichts, was wir nicht schon früher von ihr gehört hätten. Das Programm des 3. Konzertes enthielt als Novität die Zweite Symphonie (G-dur) von Ewald Straeßer: gediegene Arbeit, aber inhaltlich ohne jeden individuellen Gedanken. Weiter bot das Orchester eine durch völlig klare Wiedergabe der Struktur und geradezu verblüffende Virtuosität sich auszeichnende Interpretation von Richard Strauß' „Don Quixote"; der Violoncellist Gerard Hekking und der Bratschist Hermann Meerlo leisteten dabei Vorzügliches. Beim 4. Konzert machten wir die Bekanntschaft mit der Koloratursängerin Margarethe Siems; ihr Vortrag einer Arie aus Händels „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" und der Wahnsinnsarie aus „Lucia di Lammermoor" war technisch und künstlerisch meisterhaft, aber das Publikum ließ der Singsang aus der vergangenen Zeit der Kehlvirtuosen ziemlich kühl. — Das Residentie-Orchester hatte mit seinem 1. Mittagskonzert wenig Glück: die Solistin Frau Noordewier-Reddingius mußte wegen plötzlich eingetretener Krankheit absagen, wodurch die angekündigte erste Aufführung von Bachs Hochzeitskantate unterblieb. Also wurde das Programm schleunigst abgeändert: eine sehr gute Stellvertreterin fand man in Elsa Hensel-Schweitzer, deren Vortrag von Elisabeths Arie („Dich teure Halle") aus „Tannhäuser" und Isoldens Liebestod warme Begeisterung des zahlreichen Publikums hervorrief. Außer Beethovens vierter Symphonie brachte das Orchester ein Wagnerprogramm zu Gehör. — Das 1. Diligentia-Konzert des Residentie-Orchesters begann mit einem Werk von Louis Delune: „Variationen und Fuge im alten Stile auf ein Thema von G. F. Händel für Streichorchester". Delune weiß sich in der Schreibweise Bachs und Händels sehr gut zurecht zu finden, sein Werk zeigt auch eine genügende Beherrschung der Variationskunst und der Kontrapunktik; ein individuelles Schaffen verspürt man in dieser Komposition aber nicht. Im gleichen Konzert erntete Emil Sauer mit seiner schönen Wiedergabe von Beethovens viertem Klavierkonzert und Stücken von Chopin, Rubinstein und Saint-Saëns begeisterten Erfolg. Das Konzert wurde mit einer befriedigenden Aufführung von Strauß' Symphonia Domestica beschlossen. — Wie voriges Jahr gibt auch in diesem Winter der Cellist van Isterdaël vier Cello-Sonatenabende; der erste war Bach, Brahms und Casella gewidmet. Sehr interessant war die Wiedergabe von Bachs Sonate für Cembalo und Viola da Gamba; van Isterdaël bediente sich dabei des vorgeschriebenen Instrumentes. Mit seinem Partner Wirtz am Klavier leistete er viel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schönes. Bei der Sonate Casellas saß der junge Komponist selbst am Klavier, und sowohl seine interessante Komposition als sein fertiges Klavierspiel machte vielen Eindruck. – Einen schönen Abend bot der Organist De Zwaan mit einem dem großen Thomas-Kantor gewidmeten Orgelkonzert; der Violinist L. Angenot, der Flötist A. Best jr. und die Altsängerin J. Repelaer van Diel standen ihm würdig zur Seite. — Unter Mitwirkung von Marie Leroy (Sopran) und Maurice Dumesnil (Klavier) führte Emanuel Móor eine Anzahl eigener Kompositionen vor: die Klavierwerke gefielen besser als die Lieder, in denen keine persönliche Note zu verspüren war. — Weiter sind noch zu erwähnen Konzerte von Messchaert und Röntgen sowie von Kathleen Parlow und Charlton Keith. — Ein Abend des Böhmischen Streichquartetts gewährte natürlich vielen Genuß, und geradezu unvergeßlich waren die Erlebnisse, die Georg Henschel an seinem Liederabend durch seinen meisterhaften Vortrag uns vorzauberte.

Herman Rutters

HAMBURG: Die nicht geringen Hoffnungen und Erwartungen, die man nach dem Verlauf des 1. Philharmonischen Konzertes auf den neuen Leiter dieses Instituts, Siegmund von Hausegger, setzen durfte, sind bereits im 2. Konzert glänzend in Erfüllung gegangen. Hausegger dirigierte in diesem Konzert in so überlegener, aus den Tiefen der Erkenntnis geborener Art und Weise eine Aufführung der Brucknerschen Vierten Symphonie, daß man nunmehr voll berechtigt ist, vertrauensvoll in die Zukunft zu blicken. Daß Hausegger das riesige Werk auswendig dirigierte und demzufolge in der Lage war, das Orchester ganz im Sinne freier Deklamation zu führen, gab der Aufführung einen zu Bruckners symphonischem Wesen sehr passenden, gleichsam improvisatorischen Zug. Als Solistin dieses Konzertes begrüßte man mit Freuden Julia Culp, von der man nur gewünscht hätte, sie hätte sich und uns die ganz überflüssige und ungeschickte instrumentale Begleitung, die Henry Wood zu einigen Schubert-Liedern verbrochen hat, geschenkt. An Orchesterwerken brachte der Abend in glänzender Wiedergabe neben der Bruckner-Symphonie noch das Vor- und das Zwischenspiel aus Hugo Wolfs „Corregidor“ und die Ouvertüre zur „Euryanthe“. — Arthur Nikisch und die Berliner Philharmoniker eröffneten die Saison mit einem aus bewährten Werken bestehenden Programm, das zwar sowohl seitens des Dirigenten wie des Orchesters glänzend durchgeführt wurde, das aber trotzdem den Wunsch nicht verstummen ließ, es möchten auch diese Konzerte sich etwas energischer in den Dienst der Aufgaben unserer Tage stellen. Denn gerade diese Konzerte, denen die ungeheure Popularität Nikisch's in Hamburg den stärksten Zuspruch sichert, haben darum doch auch die Pflicht, sich ab und zu auf ihre künstlerische Mission zu besinnen. Die Vernachlässigung lebender Komponisten in ihnen ist um so auffälliger, als Nikisch gerade in Berlin mit demselben Orchester in drei Konzerten bisher bereits vier zum Teil umfangreiche Novitäten herausgebracht hat, die man auch hier gern kennen lernen möchte. — Unter den Lieder-Abenden fesselte durch ein geschicktes und geschmackvolles Programm, das die ausgefahrenen, breiten Wege mied, derjenige von Elsa Laube. In ihrem Konzerte waren es namentlich zwei stimmungsvolle, ganz aus dem Geiste der Dichtung entstandene Lieder Siegmund von Hauseggers, die bewiesen, daß Hausegger auch als Komponist zu denen zählt, die Anrecht auf unser Ohr haben. Auch Gesänge von Perleberg und Kaun, deren sich die sympathische, mit feiner Kultur singende Künstlerin angenommen hatte, erregten Interesse, während einige doch gar zu flache Lieder von Weingartner entbehrlich gewesen wären. — Die ehemalige Opernsängerin Frau Schuy-Godier brachte sich mit einem Liederabend, dem der Cellist Dr. Sakom seine Mitwirkung lieh, als Besitzerin einer immer noch ergiebigen, wenn auch etwas robust behandelten Stimme in empfehlende Erinnerung. — Ein von einer Berliner Agentur arrangiertes Elitekonzert, dessen künstlerische Kosten Lula Mysz-Gmeiner, Bronislaw Huberman und Conrad Ansorge bestritten, fand vor leeren Bänken statt. Da ein wirklich musikalisch gebildetes Publikum sich an dem Potpourri solcher Veranstaltungen kaum beteiligen wird, ist dies Fiasko noch allenfalls erklärlich; ganz unerklärlich dagegen ist es, daß ein Künstler wie Franz von Vecsey jetzt, nachdem er die äußere Sensation eingebüßt, dafür aber als Künstler und als Mensch eine Entwickelung zur edelsten Reife genommen hat, vor einem kläglich besetzten Saal konzertieren muß. — Mehr Glück hatte die junge Pianistin Elly Ney, die vor einer zahlreichen Zuhörerschaft zwar nicht ganz den glänzenden Ruf, den die Reklame vor ihr her ausposaunt hatte, rechtfertigen konnte, die aber immerhin bei außerordentlicher technischer Sicherheit so viel Temperament und Eigenart offenbarte, daß man ihrer weiteren Entwickelung gern entgegensieht. — Frieda Reher spielte in ihrem eigenen Konzert zarter und poesievoller als bisher, ohne darum an der Gesundheit und Natürlichkeit ihrer Auffassung Einbusse erlitten zu haben.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Die Konzerte der Königlichen Kapelle unter Prof. Beier brachten an Symphonieen die d-moll Schumanns und Beethovens A-dur, beide in guter, zum Teil vorzüglicher Ausführung, dazu „Tod und Verklärung“ von Strauß. In Schumanns a-moll Konzert entsprach Frl. Geselschap nicht den Erwartungen. Tiefen Eindruck erzielte Emmi Leisner mit Arien von Bach und Gluck und Liedern von Wagner. — Die Kammermusik eröffneten die Herren Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt mit schönster Darbietung von Quartetten Haydns und Beethovens (Es-dur) und einem gehaltvollen Sextett von B. Köhler. — Bruchs „Odysseus“ erfuhr durch den Oratorien-Verein (Solisten: Frl. Stapelfeldt, Frau Kallensee und Herr Kase) unter Hallwachs, der „Kinderkreuzzug“ von Pierné durch den Philharmonischen Chor (Solisten: Frl. v. d. Osten, Frau Rilba, Herren Bartram und Brandenberger) unter Nagel eindrucksvollste Wiedergabe.

Dr. Brede

KÖLN: Als Veranstalterin eines eigenen Abends konnte die Amsterdamer Geigerin Jacoba Schumm mit der Wiedergabe des romantischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzerts von Godard, des A-dur Konzerts von Saint-Saëns und Sarasatescher kleiner Stücke weder technisch noch in sonstiger Beziehung auch nur halbwegs befriedigen. Ihr einziges Verdienst war, daß sie den Pianisten Alberto Jonás mitgebracht hatte, der sich mit Kompositionen von Chopin, Liszt und Saint-Saëns nach jeder Richtung trefflich bewährte. An einem anderen Abend hat an gleicher Stelle Elly Ney durch ausgezeichnete pianistische Darbietungen davon überzeugt, daß sie als hochstehende Künstlerin immer noch im Aufstiege begriffen ist. — In der Musikalischen Gesellschaft fanden die Pianistinnen Norah Drewett und Lonny Epstein sehr freundliche Bewertung ihrer interessierenden Spenden, während als Sänger zunächst Dr. Klutmann durch feine Verwendung seiner schönen Mittel, sowie geistige Beherrschung des musikpoetischen Materials sehr lebhaft ansprach, dann das Nordische Vokaltrio seine sympathischen Qualitäten bewährte und die Frankfurterin Köchler-Weißbrod, die merkwürdigerweise nur italienischen Text sang, bei sehr kleiner Stimme zumal im Liedergesange ein recht beachtenswertes graziöses Können zur Geltung brachte. Die Cellistin Lotte Hegyesi zeigte schönen Ton und gute künstlerische Disziplin mit der Anwartschaft auf die von freierem Gestalten zu erwartenden musikalischen Segnungen. — Gegenstand des 2. Gürzenich-Konzerts war Max Bruchs „Odysseus". Eine zumal durch Fritz Steinbachs glänzende, die Massen fort und fort elektrisierende Dirigentenkunst die höchsten Chancen bietende, vorzügliche Aufführung tat das mögliche, die Eindruckskraft des bei allen guten klanglichen Eigenschaften doch der Tiefe und der großzügigen Bedeutsamkeit ermangelnden Werks zu erhöhen. Chöre und Orchester boten prachtvolle Leistungen. Eine kaum zu übertreffende Vertreterin der Altpartie war Margarete Preuse-Matzenauer; den Odysseus sang Franz Steiner aus Wien stimmlich wie im Vortrage sehr rühmlich, und als Sopranistin hielt sich Annie Gura-Hummel durchaus brav.

Paul Hiller

LEIPZIG: Mit sehr schönen Vorführungen von Mendelssohns „Hebriden"-Ouvertüre und Violinkonzert (Henri Marteau) und von Draesekes Symphonia tragica hat das von Nikisch geleitete 5. Gewandhauskonzert an den Todestag des einen und an den fünfundsiebzigsten Geburtstag des anderen Meisters erinnert, und viel Ehre erzielten im 6. das sowohl gruppenweis als auch in der Vollzahl musterhaft manövrierende Gewandhaus-Orchester und sein herrschgewaltiger Gastkommandeur Fritz Steinbach mit Joh. Seb. Bachs drittem Brandenburgischen Konzert, Brahms' Variationen über ein Haydn-Thema, Mozarts mit Fortlassung der ersten drei Sätze vorgeführter B-dur Bläserserenade und Beethovens c-moll Symphonie. Respektable Reproduktionen von Strauß' „Ein Heldenleben", „Till Eulenspiegel" und „Tod und Verklärung", zwischen denen die stimmkräftige Ellen Beck noch die orchesterbegleiteten Gesänge „Die heiligen drei Könige" und „Gesang der Apollopriesterin", sowie mehrere Klavierlieder des „Salome"-Komponisten wirksam zum Vortrag brachte, stempelten das 2. Philharmonische Konzert (Hans Winderstein) zu einem Richard Strauß-Abend. — Anregend und zum Teil hocherfreuend verlief ein von Gustav Wohlgemuth liebevoll vorbereiteter Georg Schumann-Abend, den die Leipziger Singakademie unter persönlicher Leitung des Komponisten und unter schätzenswertester Mitwirkung von Karl Straube, Agnes Leydhecker und dem Winderstein-Orchester am Reformationsfeste in der Thomaskirche abhielt und bei dem, neben der kraftvollen Passacaglia und Finale über B-a-c-h für Orgel allein, den für Orchester und Orgel gesetzten phantasiereichen symphonischen Variationen über den Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und zwei liebenswürdigen a cappella-Chören, insonderheit Schumanns stimmungsgewaltig-farbensatte zwei Chor- und Orchesterhymnen nach Schiller-Worten „Sehnsucht" und „Totenklage" lebhaftes Interesse wachrufen konnten. — Die Gebrüder Post, die sich mit der Zeit auf besseren Instrumenten wohl noch besser einspielen werden, erfreuen schon jetzt mit ihrer hochachtbaren Darbietung von Seltenerem: Draesekes c-moll Streichquartett und Thuilles Klavierquintett, an dessen Pianopart Chr. Gerh. Eckel gediegene Künstlerschaft offenbarte. — Die geistdurchseelte Klangschwelgerei, die das Brüsseler Streichquartett neuerdings bereitete, hatte zum Höhepunkte eine Erstaufführung von Maurice Ravels kühn-eigenartigem und zumal in den ersten zwei Sätzen hochinteressantem F-dur Quartett. Dankbarem Interesse begegneten da auch das unvollendete Nachlaß-Quartett Edvard Grieg's und fein herausgearbeitete Schubert- und Hugo Wolf-Liedervorträge des Baritonisten Eduard Erhard. — Die begeisterten und begeisternden Sevčik-Quartettisten spielten ihren besten Trumpf diesmal mit Dvořák's Es-dur Quartett aus und hatten sich für Brahms' Klavierquintett Prof. Oscar Dachs als vortrefflichen fünften Mann zugesellt. — Durchaus Tüchtiges, ernsthaft Musikalisches vollbrachten der einheimische Violinist Walter Hansmann und der einheimische Klavierpädagoge Anatol von Roessel im Vortrage dreier Sonaten von Beethoven, Brahms und César Franck. — Ein von dem herzhaften Pianisten Prof. Hermann Lafont, der etwas draufgängerischen Geigerin Laura Helbling-Lafont, dem tüchtigen Violoncellisten Heinz Beyer und der mehr passionierten als kultivierten Sängerin Anna Reichner-Feiten in Anwesenheit des Komponisten veranstalteter Hugo Kaun-Abend vermittelte u. a. ein Bekanntwerden mit dem in seinen ersten zwei Sätzen frischzügig-effektreich gearteten B-dur Trio op. 32, mit der etwas hahnebüchenen, im letzten Teile „Zwist und Versöhnung" besonders interessanten Klavier-Domestica op. 71 „Pierrot und Colombine", mit dem wirklich stimmungstiefen Schlummerliede „Zur Ruhe, mein Herz, zur Ruh" und mit dem wirksamen lyrisch-patriotischen Zwitterliede „Daheim". — Ein Dirigentendebüt des mit dem Windersteín-Orchester konzertierenden Eduard Urban verlief insofern ziemlich unglücklich, als der Debütant beim Vorführen von Tschaikowsky's „Romeo und Julia", Liszts „Préludes" und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagners „Meistersinger"-Vorspiel kaum wesentlich über ein rein mechanisches Markieren der Taktteile hinauskam und mit seiner Unbeholfenheit im Begleiten auch die sonstigen Programmnummern gefährdete: das vom Komponisten gespielte inhaltlich magere, aber glänzend-virtuos aufgebauschte A-dur Klavierkonzert von Josef Weiß und Aline Sandens stimmlich fesselnde Darbietungen einer geschickt nachempfundenen dramatischen Szene „Sulima" von Carl Maria von Savenau und der interessanten Schlußszene aus Hans Pfitzners „Die Rose vom Liebesgarten". — Elizabeth Duncan und ihr Assistent Max Merz machten mit einer abermaligen Schülerinnen-Vorführung wirksame Propaganda für die Duncan-Schule, und die von ihnen körperlich erstrebte Wiedergewinnung eines klassischen Frauenideals befürwortete als rein geistige Notwendigkeit der auf Veranlassung verschiedener Leipziger Frauenvereine in der Alberthalle über „Kunst und Sittlichkeit" sprechende Prof. Dr. Henry Thode. — Nach zwei reifen Vortragskünstlerinnen, der vornehmlich mit ihrem schönen piano fesselnden Lula Mysz-Gmeiner und der mit der Gesundheit ihres Organes erfreuenden Tilly Koenen, kamen noch mehrere junge Erfolgsaspirantinnen: Alma Brunotte, deren ernst angepackter Hugo Wolf-Abend in gesangskünstlerischer Hinsicht noch manche Wünsche offenließ, Eugénie Bormann, die ihrer starken Aufgeregtheit erst gegen den Schluß des Konzertes hin so weit Herr wurde, daß sie sich mit Liedern von Gretschaninoff und Saint-Saëns einen Sympathieerfolg ersingen konnte, Marie Schlesinger, deren liebenswürdig-bescheidener Sopran im Zusammenklingen mit dem fülligeren, in Tiefe und Mittellage ziemlich frei ausströmenden Alt Erna Bugges einigen Reiz ausübte, und Olga de la Bruyère, die ihrem runden Alt schon manche vollwertige Kunstgabe abzugewinnen versteht. — Des Klavierspielens ward kein Ende: auf Wera Scriabina, deren pianistische Kleinkunst an ihrem zweiten Klavierabend am besten mit den wertvollsten Kleinkunstwerken Alexander Scriabine's, mit den „Préludes", korrespondierte, folgte der genial-exzentrische Josef Weiß, der sich ein besonderes Verdienst mit der liebevollen Berücksichtigung des Klavierkomponisten Adolf Jensen erwarb. — Auf Frederic Lamond, der diesmal als fulminanter Chopin- und Liszt-Spieler überraschte, folgte der sehr brav, aber auch etwas nüchtern spielende Georg von Lalewicz und am gleichen Abende mit Télémaque Lambrino, der insonderheit an Liszts h-moll Sonate schöne Abgeklärtheit seiner ehedem etwas trüben Temperamentskunst erweisen konnte, ließ sich erstmalig die hochbegabte, noch aber allzu stark auf Bravour eingestellte rumänische Pianistin Cella della Vrancea vernehmen. — Schließlich aber kam als be-Flügelte Siegerin die nun zu voller Meisterschaft herangereifte rheinische Pianistin Elly Ney und brachte mit ganz herrlichen Darbietungen von Beethovens op. 7, Brahms' op. 5, einigen Liedern ohne Worte von Mendelssohn, den Symphonischen Etüden von Schumann und der „Bénediction de Dieu" von Liszt auch dem kampfesmüden Kritiker den Frieden reinsten Kunstgenusses. — Und zwischen den unzähligen Singenden und Klavierspielenden bekam man nur einen Geiger — den seelisch und technisch Vollkommenes leistenden Franz von Vecsey — und nur einen Orgelspieler — den seine Meisterschaft an Werken von Wilh. Friedem. Bach, Enrico Bossi und Charles Marie Widor voll erweisenden Organisten der Zwickauer Marienkirche Paul Gerhardt — zu hören.

Arthur Smolian

LEMBERG: Chopin-Zentenarfeier und Erster Polnischer Musikerkongreß (22.—28. Oktober). Die Chopin-Zentenarfeier hat uns gezeigt, daß die Musik Polens schon in vergangenen Zeiten auf einer hohen Entwickelungsstufe stand. Kompositionen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert gelangten zur Aufführung und erwiesen sich als wahre Meisterwerke. Die Feier wurde durch den Vorsitzenden des Komitees, Exzellenz Alexander Mnischek R. von Tchorznicki eröffnet; der Ehrenpräsident Graf Tarnowski hielt die Festrede. Danach sprach Paderewski über Chopin und erweckte großen Jubel und Begeisterung. Bei der Inaugurationsfeier gelangten Noskowskis Orchester-Variationen „Aus dem Leben der Nation" und Elsners (Chopins Lehrer) „Te deum laudamus" zur Aufführung, bei dem vorangehenden Gottesdienste sang der Galizische Musikverein unter M. Sołtys Minchajmers Messe. Das erste der vier Festkonzerte war der alten Musik gewidmet; Wanda Landowska war die Solistin. Besonderes Interesse erweckten die a cappella-Chöre (70 Solisten) von Johannes Polonus, M. Zieleńsky, W. Szamotulski und M. Mielczewski, eine Bourée für Streichorchester pizzicato von einem Anonymus, eine Sonate für 2 Violinen und Cembalo von S. S. Szarzyński (Solisten: Prof. M. Wolfsthal, J. Pulikowski, Wanda Landowska). Frau Landowska spielte mit ihrer bekannten Meisterschaft Werke von Podbielski, Diomedes Cato, W. Dlugoraj u. a. Das Material zu obigem Konzerte stellten die Musikforscher Alexander Poliński und Dr. Z. Jachimecki dem Komitee zur Verfügung. Das zweite Konzert brachte Chopin in der Umgebung seiner Zeitgenossen. Die erste polnische Symphonie von A. Milwid ist für den modernen Hörer ein Stück von sehr naiver Konstruktion und Erfindung, die Preissymphonie von J. F. Dobrzynski dagegen nähert sich schon merklich den neuzeitigen Begriffen. Rosenthal spielte Chopin's e-moll Konzert und einige kleinere Kompositionen und erntete reichen Beifall. Einen Sturm der Begeisterung erweckte jedoch der Solist des dritten Konzertes, Ernest Schelling, der einzige Schüler Paderewskis. Er spielte eine lange Reihe Chopinscher Werke; besonders ist sein Vortrag einiger Etüden, der Ballade As-dur und der Polonaise As-dur hervorzuheben. Das letzte Konzert war als moderner Komponisten-Abend gedacht. Dr. W. Zeleński, der älteste polnische Musiker, dirigierte die Ouvertüre zu seiner Oper „Janek", und einer der jüngsten, Ludomir Różycki (der beste Vertreter der Gruppe „Das junge Polen"), seine symphonische Dichtung „Anhelli", ein Werk von großer Bedeutung, das für das Talent seines Schöpfers ein sehr schönes Zeugnis bildet. Henryk Melcer spielte sein im Jahre 1895 mit dem Rubinsteinpreis ausgezeichnetes Klavierkonzert e-moll, und Henryk Opieński, ein ausgezeichneter Dirigent, dirigierte die Symphonie von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Paderewski, die bekanntlich den Aufstand der Polen im Jahre 1863 illustrieren soll. Dem Künstler, der sich an den Feierlichkeiten eifrig beteiligte, infolge seiner rheumatischen Schmerzen aber nicht spielen konnte, wurde eine große Ovation bereitet. Bei der Trauerandacht für Chopin brachte der Gesangverein „Lutnia" Mozarts Requiem zu Gehör. Außer den schon genannten wären noch folgende Solisten zu nennen: die Sängerinnen J. Lachowska, M. Lewicka, Z. Skibińska, St. Szymanowska und die Herren Dr. K. Czerny, A. Dianni und A. Niżankowski. Als musikalischer Leiter hat M. Sołtys Großes geleistet. Im Stadttheater gelangte Paderewski's „Manru" unter Antonio Ribera zur Aufführung. Alexander von Bandrowski bot als Manru sein Bestes, desgleichen Irene Bohuß-Heller als Ulana. Herr Szymański gab einen sehr guten Urok, und J. Lachowska, unsere begabteste Sängerin, zeigte als Aza wieder einmal ihr hervorragendes Können. — Der zu gleicher Zeit tagende erste polnische Musikerkongreß wählte zu seinem Präsidenten Ignaz Paderewski, zu Stellvertretern Prälat Dr. J. Surzyński (Posen), R. Statkowski, P. Maszyński (Warschau) und Dr. W. Zeleński (Krakau), zum Schriftführer B. Scharlitt (Wien). Als Sektionsleiter fungierten Dr. S. Berson, St. Głowacki, A. Plohn und E. Walter. Die Beratungen waren sehr lebhaft und die gefaßten Beschlüsse berührten sowohl die sozialen, als auch die künstlerischen Verhältnisse der polnischen Musiker. Der nächste Kongreß soll in zwei Jahren stattfinden. Die ganze Veranstaltung ist als vollkommen gelungen zu betrachten, denn wenn sich auch hier und da Mängel zeigten, so darf man nicht vergessen, daß die Chopin-Woche das erste polnische Musikfest gewesen ist. Alfred Plohn

LONDON: Mit solcher Spannung war seit langer Zeit kein Ereignis in Fachkreisen erwartet worden, wie die Uraufführung des Elgarschen Violinkonzerts im 1. Konzerte der Philharmonic Society. Es darf getrost behauptet werden, daß wir es hier mit einer ernst zu nehmenden Bereicherung der Violinliteratur zu tun haben. Elgar ist in diesem jüngsten Opus sehr erfreulich ausgereift. Der hervorstechendste Zug des Konzerts ist seine Vornehmheit. Elgar geht „Effekten" aus dem Wege; das Geistig-Musikalische ist ihm stets Hauptsache; freilich soll dabei nicht verschwiegen werden, daß der Solopart einen Künstler und Virtuosen ersten Ranges bedingt. Sehr harte Nüsse gibt's da zu knacken. Süsse Melodik (2. Thema, 1. Satz), Weisen im Volkston (im Andante), stürmische, leidenschaftlich bewegte, dramatische Gruppen lösen einander ab und sichern dem Werke eine auffällige und nicht gewöhnliche Mannigfaltigkeit im Ausdruck. Über jedes Lob erhaben war die Wiedergabe durch Fritz Kreisler; er hat sich liebevoll des — ihm dedizierten — Werkes angenommen und ihm durch seine unvergleichliche Meisterschaft einen vollen Sieg errungen. Fast hätte ich vergessen, der Originalkadenz im Finale Erwähnung zu tun (der erste Satz hat keine); diese ist nicht nur einer der besten und geistvollsten Einfälle des Konzerts, sie ist auch durch die originelle Art, wie ein Teil des Orchesters (geteilte Streicher, Hörner und Pauken) sie begleitet, bemerkenswert. Es steht zu erwarten, daß das erfolgreiche Konzert nunmehr auch auf dem Kontinent Freunde und Liebhaber finden wird. —ps—

MANCHESTER: Auch in dieser Saison werden die Hallé-Concerts von Dr. Hans Richter, die Orchesterabende der Gentlemen's Concerts von Henry J. Wood geleitet. Die ersteren brachten an Solisten Pablo Casals (Cellokonzert von Schumann) und Edward Isaacs, der sein eigenes Klavierkonzert spielte. Aus der Reihe der Orchesterwerke greife ich heraus die „Pathétique" von Tschaikowsky, die „Enigma"-Variationen von Elgar, die „Eroica" und „Till Eulenspiegel". Das erste Gentlemen's Concert vermittelte die Bekanntschaft mit der Sängerin Ada Forrest, während das Programm des zweiten Abends von Eugène Ysaye und Raoul Pugno bestritten wurde. Bei Brand Lane musizierten Jan Kubelik, Wilhelm Backhaus und der greise Charles Santley. Das Konzert der Manchester Orpheus Glee Society verdient besondere Erwähnung, da dieser vorzügliche Männerchor nächstes Frühjahr in verschiedenen deutschen Städten konzertieren wird. Am ersten Abend des Brodsky-Quartetts spielte Johanna Stockmarr den Klavierpart des a-moll Trios von Tschaikowsky. Die Promenade Concerts erfreuen sich wie im Vorjahre großen Zuspruchs und gaben dem jungen Violinisten Anton Maaskoff Gelegenheit, eine bedeutende Leistung mit dem h-moll Konzert von Saint-Saëns zu vollbringen. Ich erwähne noch den Klavier-Violin-Abend von E. Midgley und T. B. Sidebottom, sowie acht Aufführungen der Thomas Beecham Opera Company („Fledermaus" und „Hoffmanns Erzählungen"). K. U. Seige

MÜNCHEN: Aus der Unzahl der Konzerte mag hier nur das Wichtigste berührt werden. Der Konzertverein München unter Ferdinand Löwes Leitung hat sich ein ungemein verdienstreiches Programm zusammengestellt, in dem als Hauptstücke die sämtlichen neun Symphonieen von Bruckner figurieren. Die Ausführung begann mit der selten gehörten ersten sehr verheißungsvoll; Richard Strauß' „Tod und Verklärung" und Berlioz' „Harold"-Symphonie waren weitere Höhepunkte; die Wiener Altistin Charles Cahier als Solistin erregte Bewunderung trotz der nicht ganz glücklichen Auswahl ihrer Darbietungen. Paul Dukas' Ouvertüre zu „Polyeucte" erschien ein wenig schwächlich. — Wirkliche Genüsse vermittelte der Beethoven-Zyklus des Rebner-Quartettes, nicht minder der Abend der Neuen Kammermusik-Vereinigung (gebildet von den Herren Schmid-Lindner, Sieben, Stöber usw.), letzterer hauptsächlich mit Vincent d'Indy's Trio B-dur für Klavier, Klarinette und Violoncell und Brahms' Klavierquartett A-dur. Ein anderer Abend der gleichen Vereinigung brachte Pfitzners empfindungstiefes Klaviertrio; ein Konzert der Brüder Georg und Emmeran Stöber enthielt als Novität „Ein Sommermärchen", Divertimento für Violoncello allein von Joseph Haas, ein geschickt gemachtes, beachtenswertes Werk. — Liederabende von Therese Schnabel-Behr, Hermine Bosetti und Hedwig Schmitz-Schweicker standen auf dem gewohnten hohen Niveau; erwähnenswert erschienen Violinkonzerte

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Walter Porges (mit Erika von Binzer am Flügel), Herma Studeny und Paul Thoma, Klavierabende von Walter Braunfels, der als Bach-Spieler sich ganz besonders auszeichnete, Ernst Riemann, dem stets in gleicher Weise gefeierten Lamond, der 15jährigen, recht tüchtigen Hermine Kahane, ferner von Hermann Klum und Anna Gabain. Aus der gewohnten Reihe traten angenehm heraus eine ganz vorzügliche Aufführung Bachscher Kantaten für Solostimmen, weiter ein Kammermusik-Abend der Herren Heinrich Schwartz, Georg Knauer und de Castro. In letzterem wurde das Klaviertrio op. 1 des jetzt 13jährigen Erich Wolfgang Korngold gespielt. Formal nicht immer ganz einwandfrei und teilweise recht unangenehm berührend, weil es so um jeden Preis in Thematik und Harmonik originell sein will, stellt es für einen Zwölfjährigen doch unleugbar eine überraschend starke Talentprobe dar. Ob man gut und recht daran tat, sie bereits der Öffentlichkeit zu unterbreiten, scheint mir mehr als fraglich; die Gefahr einer weiteren verhängnisvollen Übersteigerung der natürlichen Begabung auf falschen Wegen wird dabei wohl recht naheliegen. Ungemischte Freude vermittelte das dreimalige Hervortreten Max Regers in Konzerten; ein Orchesterabend mit dem Tonkünstler-Orchester vor allem erwies seine gewaltigen Fortschritte als Dirigent; ich empfing noch nie einen so zwingenden Eindruck von der hohen Bedeutung und Schönheit seiner Hiller-Variationen wie diesmal unter seiner Leitung.

Dr. Eduard Wahl

SCHWERIN: Das herrschende Überangebot an Musik hat es mit sich gebracht, daß sich die Ansprüche noch gesteigert haben. Abgesehen von den niemals versagenden „Kassenmagneten" mußten selbst sehr reife und wohlgelittene Künstler mit einer halben oder gar Viertelszuhörerschaft vorlieb nehmen. Willy Burmester und Henri Marteau spielten kurz nacheinander. Den reicheren Ertrag brachte Marteau's schlichte Meisterschaft. — Bernhard Dessau und die einheimische Künstlerin Elisabeth Jeppe erfreuten durch eine durchdachte und temperamentvolle Wiedergabe der Kreutzersonate. — Neu war uns Margaret von Möllendorff, die mit Glanz und Geist, aber recht kühl musiziert. — Einen Höhepunkt bildete wie immer das Perzina-Abonnementskonzert, in dem Maria Avani-Carreras ihre üppige Kunst entfaltete. Viel Freude weckte Carl Braun an demselben Abend. — Im ersten Orchesterkonzert sang Melanie Kurt-Deri, im ersten Kammermusik-Abend die Barthsche Madrigalvereinigung, die ihre kleinen Wunder vollbrachte. — An neuer Klaviermusik hörte man: „Humoresken" und zwei Manuskriptkonzertstücke von Karl Kämpf (zuviel Beiwerk!) und „Pierrot und Colombine", vier Charakterstücke von Hugo Kaun (liebenswürdig, aber entbehrlich). Auch der ebenso unvermeidliche wie unerfreuliche Debussy fehlte nicht.

Dr. Hußla

STRASSBURG: Symphonie No. 3 (f-moll) und Tedeum von Paul von Klenau (Uraufführung). Unter Hans Pfitzners Leitung fand im Beisein des Komponisten am 9. November die erste Aufführung eines großen symphonischen Werkes mit vokalem Epilog von Paul von Klenau statt. Der junge Komponist, dessen Name vor einigen Jahren durch eine Aufführung im Allgemeinen Deutschen Musikverein weiteren Kreisen bekannt geworden ist, geborener Däne, jedoch in Deutschland (München) lebend und musikalisch erzogen, zeigt sich in dem groß angelegten Werke — im angenehmen Gegensatz zu so manchem zügellosen Altersgenossen — als prinzipieller Anhänger der klassischen Form, die er aber mit modernem Inhalt zu erfüllen sucht und auch versteht. Sein eigentlicher Lehrmeister im Aufbau und Ausdrucksstil ist, ihm selbst wohl bewußt, Anton Bruckner, vor dem er sich aber durch prägnantere Fassung und Abwesenheit der Brucknerschen Zerflossenheit auszeichnet, weshalb bei ihm das bei jenem so häufige Abreißen des Fadens nicht vorkommt. Das mit dem Tedeum vereint fast abendfüllende Werk ist aus vier breit ausladenden Sätzen aufgebaut, die zum Teil, namentlich I und IV, in thematischer Verwandtschaft zueinander stehen. Das motivische Material des ersten Allegro besteht in der Hauptsache aus einem heroischen und einem lyrischen, fast an Chopin gemahnenden Thema, die in kunstvoller Weise durchgeführt und in der Mitte des Satzes zu einer sehr wirkungsvoll eingewobenen Fuge verarbeitet sind. Das Adagio trägt ebenfalls edle und vornehme Züge, erscheint aber wohl etwas zu lang, da seine Themen nicht plastisch genug sich voneinander abheben, woran vielleicht auch der — nach Brahmsschem Vorbilde von dem Komponisten bevorzugte — schwerblütige $^6/_4$-Takt beiträgt. Den Höhepunkt des Satzes bildet ein mächtig einherschreitender Trauermarsch. In schneller, leidenschaftlicher Bewegung springt ein Scherzo daher, im Beethovenschen Stile (III. und IX. Symphonie); hier hebt sich der Mittelsatz durch ruhig-getragenes Zeitmaß recht ausdrucksvoll ab. In breit-erhabenem Stil — nach einem jähen Aufschrei des Orchesters, wie in der IX. Symphonie — schließt das schon erwähnte Finale das großzügige Werk ab; dieser Satz zeigt am evidentesten die in erster Linie zu beanstandende Eigenschaft des jungen Tonsetzers, die übertrieben dicke Instrumentation, die viel zu viel mit Fortissimi des überaus stark besetzten Blechs arbeitet, wozu dann noch die wiederholt mit vollem Werk einsetzende Orgel tritt. Acht Hörner erscheinen z. B. hier inhaltlich keineswegs gerechtfertigt, zumal sie sogar, durch mehrfache Verwendung in tieferen Lagen, gar nicht überall motivisch durchdringen; ebenso stellt die allzu reichliche Verwendung von vier Trompeten an die Ohren der Hörer Zumutungen, die zur schließlichen Abstumpfung führen. Fortgesetzte Steigerungen und Höhepunkte schlagen am Ende in der Wirkung um. Hier könnte der talentvolle Künstler durch Mäßigung der höchsten Stärkegrade seiner Schöpfung einen großen Dienst erweisen. Ebenfalls nach Brucknerschem — bzw. Beethovenschem — Vorbild und analog wie Gustav Mahler hängt nun Klenau an die Instrumentalsätze einen vokalen Abschluß, konzipiert aus dem lateinischen Text des Tedeums, und in musikalisch äußerst effektvoller Weise gestaltet. Freilich kann man ihm dabei den leisen Vorwurf der Weltlichkeit und Opernhaftigkeit — gerade wie Mahlers jüngstem Werk — nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

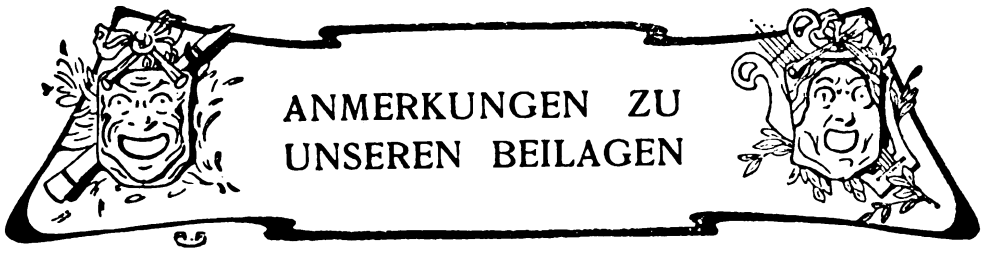
ersparen: der Lobgesang bewegt sich zumeist in lebhaften Allegrorhythmen, die von religiösem Charakter weit entfernt sind; allerdings findet sich dazwischen auch ein erwünschter Ruhepunkt in Gestalt eines Baßsolos mit obligater Violine (von den Herren Kammersänger Bender und Konzertmeister Grevesmühl stimmungsvoll ausgeführt), und in weihevoller Fassung schließt mit einem majestätischen Choral der interessante und an Schönheiten reiche Chorsatz, in dem u. a. noch die realistisch angelegte Stelle: „judex crederis esse venturus" von starker Wirkung ist. Wir haben es also in dem Werke mit der, wenn auch nicht absolut originalen, so doch ein reiches musikalisches Empfinden und Können offenbarenden Arbeit eines hochsinnig beanlagten Tonkünstlers zu tun, von dem, nach einiger Läuterung der allzu laut tönenden Sprache und einer manchmal etwas derben Ausdrucksweise, noch Schönes und Edles zu erwarten ist. Die Wirkung auf die Hörerschaft war, auch infolge der wohlabgerundeten Ausführung durch Orchester, Chor, Orgel (Prof. Münch) usw. unter Pfitzners schwungvoller Leitung bedeutend und ehrlich. Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Die Existenzfrage des Symphonie-Orchesters ist in dieser Saison in ein neues Stadium getreten: die Mitglieder des vom Fürsten Ladislas Lubomirski im vorigen Jahre subventionierten Orchesters haben sich zusammengetan und den Saal der Philharmonischen Aktien-Gesellschaft auf 7 Monate gemietet, um auf eigenes Risiko zu konzertieren. Zum Dirigenten dieses neuen Orchesters wurde G. Fitelberg gewählt, der die Saison glänzend eröffnet hat. Bisher bekamen wir zu hören: im ersten, Chopin gewidmeten Konzert, mit Sliwinski als Solisten, die Variationen von Z. Noskowski (über ein Thema von Chopin), im großen symphonischen Konzert den hervorragenden Geiger Zimbalist, endlich in einem Abonnementskonzert eine sehr interessante Neuheit: eine symphonische Dichtung „Anhelli" (nach Słowacki's Dichtung) von L. Różycki (die Partitur erschien im Vereinsverlag der jungpolnischen Komponisten); das Werk, das gleichzeitig auch in Lemberg unter des Komponisten Leitung gespielt wurde, fand eine sehr warme Aufnahme seitens des Publikums und der Kritik. H. v. Opieński

WEIMAR: Die bereits flutartig sich häufenden Konzerte waren erfreulicherweise hauptsächlich der Kammermusik gewidmet. Die bestakkreditierte Kammermusikvereinigung der Herren Reitz, Branco, Uhlig und Friedrichs hat ihren ersten Abend dem Gedächtnis Robert Schumanns geweiht und mit der vorzüglichen Wiedergabe des F-dur Quartetts, der d-moll Sonate und des d-moll Trios hochkünstlerische Leistungen geboten. Leider genügte die mitwirkende Pianistin Elsa von Grave nicht den an sie gestellten Anforderungen. — Das ebenfalls aus Mitgliedern der Hofkapelle bestehende Quartett der Herren Rösel, Mächold, Schnurrbusch und Rosé ließ in der wohldurchdachten stilreinen Ausführung des Mozartschen C-dur, Beethovenschen c-moll und Schubertschen a-moll Quartetts das gewissenhafte Studium dieser Interesse erweckenden Vereinigung erkennen. — Zum erstenmal stellte sich das Brüder Post-Quartett unter pianistischer Mitwirkung des Herrn Eckel in vorteilhafter Weise in Weimar vor. Künstlerischer Ernst paart sich hier mit Energie und Leidenschaft. Nur wären den Herren bessere Instrumente zu wünschen — Das bekannte Berliner Kammerspieltrio von W. Lampe, Irma Saenger-Sethe und O. Urack bewies aufs neue, auf welch hoher Stufe diese von echt künstlerischem Geiste geleitete Vereinigung steht. — Die Bläservereinigung der Herren Schlevoigt, Geist, Weise, Mohnhaupt, Melzer bot an ihrem ersten Abend unter der pianistischen Mitwirkung von Frl. Beck (Karlsruhe) ein Quintett von Herzogenberg und als Neuheit ein Quintett in e-moll des Unterzeichneten, das dank der vollendeten Ausführung einen vollen Erfolg hatte. — Der Sänger Alwin Hahn war entschieden fehl am Ort; besser war seine Begleiterin Frau Lachmanski. — Dagegen hinterließ ein Arien-Abend eines jungen und sehr viel versprechenden Tenors Georg Baldszun aus Weimar einen ungemein günstigen Eindruck. — Auch Frederic Lamond hatte sich wieder zur großen Freude seiner Verehrer eingestellt und riß das Publikum zu Beifallsstürmen hin. Von wenig künstlerischem Geschmack zeugte allerdings der letzte rein äußerliche Teil des an und für sich sehr umfangreichen Programms. — Der Lautensänger R. Kothe hatte mit seinen Liederchen wieder einen vollen Erfolg. — Endlich ist das 1. Abonnementskonzert der Hofkapelle unter der zielbewußten Leitung Peter Raabes ehrend zu erwähnen. Außer der vorzüglichen Wiedergabe von Haydns „Glockensymphonie" und Beethovens „Eroica" lernten wir die entzückende concertante Symphonie für Violine und Viola alta von Mozart kennen. Herr Reitz und der im Herzen noch immer junge Meister der Altviola, Hermann Ritter, gaben ihren Part mit vollendeter Meisterschaft wieder.
Carl Rorich

WIESBADEN: Das Kurhaus hat seine Pforten zur Wintersaison geöffnet. Ugo Afferni ist fleißig an der Arbeit und brachte gleich im ersten Konzert eine „Novität": die Sinfonia Tragica von Draeseke — ein Achtungserfolg. An Gästen fehlte es nicht. Der amerikanische Komponist Frank van der Stucken dirigierte seinen symphonischen Prolog „Pax Triumphans", ein äußerst effektvolles Orchesterstück, das glänzend einschlug. Unter Max Schillings' Leitung führte Felix Berber dessen neues Violinkonzert vor: es schien uns ein wenig lang geraten, wodurch die rechte Stimmung zuweilen unterbunden wird; doch weht im ganzen ein schönes, edles Pathos darin, das in Berbers temperamentvollem Spiel reiches Leben gewann. Daß das „Hexenlied" an diesem Abend nicht fehlte, und daß Possarts meisterlicher Vortrag unwiderstehlich zündete, ist ja wohl selbstverständlich. Bleibende Eindrücke hinterließ (im Theaterkonzert) Julia Culp. Auch Elly Ney zeigte sich wieder als eine ganz aparte Kunsterscheinung, die auch da noch fesselt, wo man ihrer Auffassung (wie z. B. bei Chopin) nicht völlig beizupflichten vermag.
Otto Dorn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Artikel Max Ungers gehört das Porträt von Muzio Clementi, nach dem in London befindlichen Gemälde von J. Lonsdale, das als eine der besten bildlichen Darstellungen des Künstlers gilt. Als Vorlage diente uns ein vortrefflicher Stich von H. Cook.

Von den zwei Gedenktafeln für Richard Wagner und für Hugo Wolf legen wir die erstere in einer Nachbildung nach dem Modell vor, um gelegentlich eine Wiedergabe der ausgeführten Tafel folgen zu lassen. Sie prangt links vom Vendramin an der Gartenmauer nach der Kanalseite zu, trifft also den Blick eines jeden Besuchers Venedigs als erste Erinnerung an den deutschen Meister. Der Autor ist der venezianische, in Paris lebende Bildhauer Ettore Cadorini. Die Wolf-Ehrung unternahm auf Anregung des Herrn Max Auer die Liedertafel Vöcklabruck (Ober-Österreich); die in grünem Marmor ausgeführte Tafel (die Buchstaben und die Umrahmung sind golden, der Kranz goldbronze) stammt von dem Wiener Architekten Hermann Aichinger. Wer Näheres über Hugo Wolfs Aufenthalt in Unterach und sein lyrisches Schaffen in dem idyllischen Städtchen wissen will, der findet dies eingehend in Ernst Decseys großem Wolf-Werk.

Carl Grammann ist einer der Vergessenen. Er teilt dies Los mit manchem anderen, der zu einer Zeit auftrat, als Richard Wagner alles verzehrte, was ans Licht drängen wollte. Aber er ist zu Unrecht vergessen. Ferdinand Pfohl ist es, der in einer umfassenden Biographie das Bild des sympathischen, edlen Lübecker Musikers nachzeichnet, wozu ihm viele Briefe, Tagebuchaufzeichnungen usw. zur Verfügung standen. Aus dem reichen Bilderteil des Werkes entnahmen wir das Hauptstück: die vorzügliche Büste von Martin Engelke.

Die Silhouette scheint wieder aufzuleben; der Geschmack unserer Großväter wird allmählich beliebt. Willi Bithorn, ein junger Künstler, der in Otto Böhlers bekannter Art den Schattenriß pflegt, stellte uns zwei seiner Arbeiten zur Verfügung: Richard Wagner als Dirigent und Wagner und Liszt. Seine Note geht ins Karikaturistische, aber in feinem Gefühl für die Wirkung der schwarzen Fläche. Die Haltung Wagners als Dirigent ist, abgesehen von der gewollten Übertreibung, meisterlich, nicht minder hervorragend die Gestalt Liszts am Klavier. Merkwürdig, daß uns keine Naturaufnahme erhalten ist, die die beiden Freunde auf einem Bilde vorführt. Nehmen wir diese Silhouette als Ersatz!

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 5

MUZIO CLEMENTI
Nach dem Gemälde von J. Lonsdale

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MODELL DER RICHARD WAGNER-GEDENKTAFEL
AM PALAZZO VENDRAMIN IN VENEDIG

Von Ettore Cadorini



X. 5

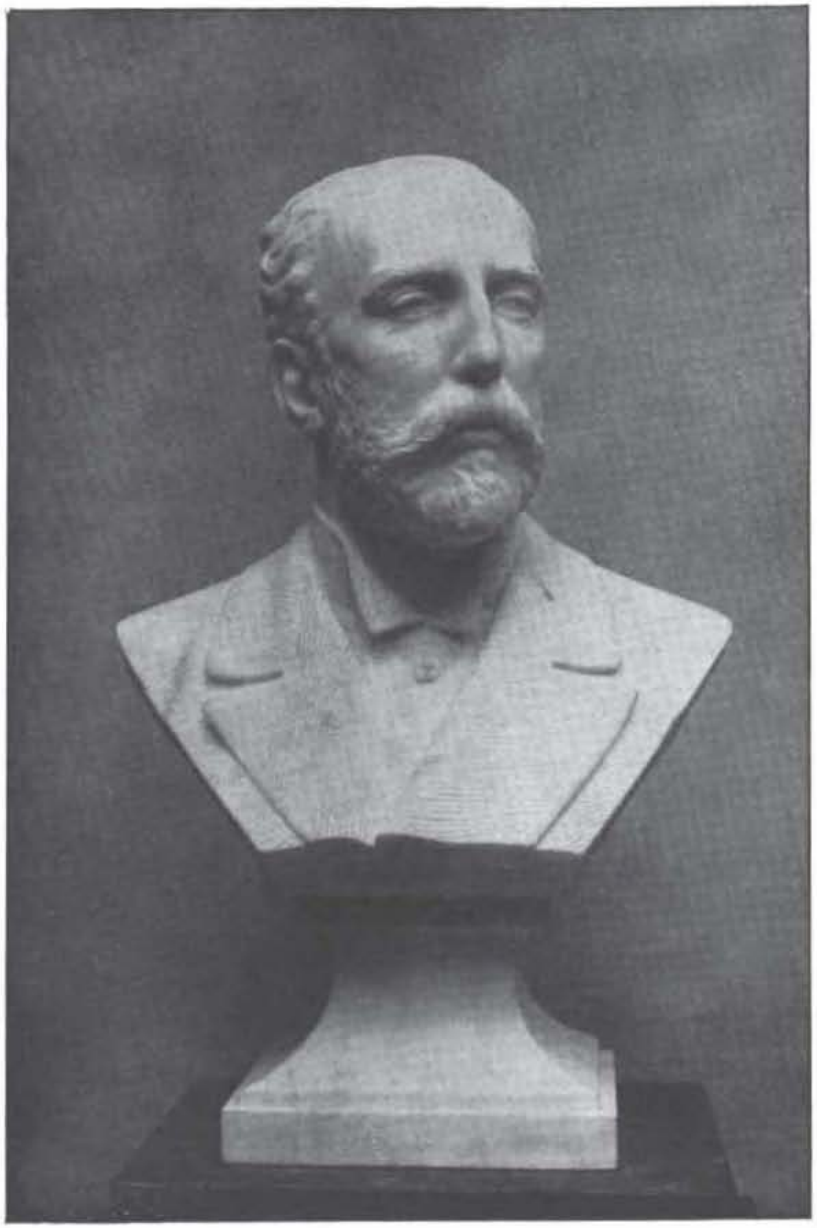
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



HUGO WOLF-GEDENKTAFEL IN UNTERACH AM ATTERSEE
Von Hermann Aichinger

X. 5

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 5

CARL GRAMMANN
Büste von Martin Engelke

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 5

RICHARD WAGNER ALS DIRIGENT
Schattenriß von Willi Bithorn

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



WAGNER UND LISZT
Schattenriß von Willi Bithorn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

9. BEETHOVEN-HEFT

... Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt ...

Bettina von Arnim an Goethe

X. JAHR 1910/1911 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Richard Hohenemser

Beethoven als Bearbeiter schottischer und anderer Volksweisen. I.

Dr. Leopold Hirschberg

Beethoven in der Dichtung

Lorenz Matossi

Der Quartsextakkord als Vorhaltsbildung des Basses vor der Tonika bei Beethoven

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVEN ALS BEARBEITER SCHOTTISCHER UND ANDERER VOLKSWEISEN

von Dr. Richard Hohenemser-Halensee

In unseren Konzerten begegnet man hie und da einigen schottischen Volksliedern in der Bearbeitung von Beethoven, die seinem op. 108 entnommen sind. Bekanntlich hat er die 25 in dieser Sammlung vereinigten Lieder mit Begleitung für Klavier, Violine und Violoncell und mit Vor- und Nachspielen versehen, ihnen zum Teil auch eine zweite oder mehrere Singstimmen beigefügt. Aber sie machen nur eine kleine Zahl seiner Volksliederbearbeitungen aus. Genau in der gleichen Weise hat er noch eine ganze Reihe schottischer, irischer und wallisischer Lieder und einige wenige anderer Nationen behandelt. Dazu kommen mindestens 16 kleine Variationenwerke für Klavier mit Violine oder Flöte, deren Themen Volksliedmelodieen aus verschiedenen Ländern bilden, und endlich weiß man ja, daß er in zwei Streichquartetten aus op. 59 zu Entlehnungen aus der russischen Volksmusik gegriffen hat. Seine Tätigkeit als Bearbeiter von Volksweisen ist noch niemals im Zusammenhang gewürdigt worden, und doch dürfen bei einem Meister wie Beethoven auch die vielleicht geringfügigeren Äußerungen seines künstlerischen Genius der näheren Betrachtung nicht entzogen bleiben.

Obgleich Beethoven seinem Jugendfreunde, dem Verleger N. Simrock in Bonn, im Jahre 1820 zwei kleine österreichische Volkslieder übersandte und dazu bemerkte: „Ich denke, eine Volksliederjagd ist besser als eine Menschenjagd der so gepriesenen Helden,“[1]) so ist er diesem Weidwerk im allgemeinen doch nicht selbständig nachgegangen, wie in unserer Zeit etwa Johannes Brahms, sondern die Veranlassungen zu seinen Volksliedbearbeitungen sind der Hauptsache nach äußerer, ja selbst geschäftlicher Natur.

Nach ihrer Menge und weil sie ihn Jahre hindurch, von 1809 bis 1818 oder länger, festhielten, kommen in erster Linie die Bearbeitungen in Betracht, die er für George Thomson in Edinburg anfertigte. Dieser Kunstenthusiast, geboren 1757, gestorben erst 1851, war mit Robert Burns befreundet und stand wohl mit allen hervorragenden zeitgenössischen Dichtern Großbritanniens in Verkehr. Zu den Zielen, die er sich gesteckt

[1]) A. W. Thayer: Ludwig van Beethovens Leben, 4. Band, 1907, Seite 131.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hatte, gehörte auch, Melodieen der Volkslieder seiner Heimat aus mündlicher und schriftlicher Überlieferung zu sammeln und sie der Öffentlichkeit in würdigem Gewande zu übergeben. Da er die landläufigen Texte vielfach für roh und den Melodieen nicht angemessen hielt, ließ er diesen, namentlich von Burns, neue Gedichte unterlegen, übrigens ein Verfahren, das der Dichter, ebenso wie später der Ire Thomas Moore, auch sonst häufig anwandte. Als Begleitung wünschte Thomson von Anfang an Klavier, Violine und Violoncell, aber so, daß die Streichinstrumente auch in Wegfall kommen konnten, und zu jedem Lied ein Vor- und ein Nachspiel. Zur Bearbeitung zog er zunächst Pleyel und Kozeluch heran, die beide, obgleich nur zweite oder dritte Größen der Wiener Schule, damals doch in hohem Ansehen standen. Nachdem aber Haydn für den Verleger W. Napier schottische Lieder bearbeitet hatte,[1]) wandte sich Thomson auch an ihn und fand bei ihm bereitwilliges Entgegenkommen. Der erste Band der Sammlung schottischer Lieder erschien in zwei Teilen, 1793 und 1798.[2]) Dann folgten in den Jahren 1799, 1802 und 1805 drei weitere Bände. Während der Arbeit regte Burns an, eine ebensolche Sammlung irischer Lieder zu veranstalten, und wohl gleichzeitig wurde der Plan auch auf Wales ausgedehnt. Die irischen Lieder, sämtlich von Beethoven bearbeitet, erschienen in zwei Bänden, 1814 und 1816, die wallisischen, deren Bearbeitung hauptsächlich von Haydn und Beethoven herrührt, in drei Bänden, 1809, 1811 und 1817. Nachdem die Verbindung mit Beethoven einmal hergestellt war, übergab ihm Thomson auch schottische Lieder. 1818 vermehrte er seine erste Sammlung um einen fünften Band und ließ darin die 25 Lieder erscheinen, die Beethoven etwas später mit deutschem Text als op. 108 herausgab. 1826 erlebte dieser fünfte Band eine zweite Auflage. Eine Auswahl aus den drei Sammlungen erschien 1822 bis 1824 in sechs Oktavbänden. Hier fehlen die Streichinstrumente. 1831 veranstaltete Thomson eine neue Ausgabe der schottischen Lieder, wieder in fünf Bänden, denen er 1841 noch einen sechsten folgen ließ. Im Laufe der Zeit hatte er noch andere Bearbeiter gewonnen, so neben englischen Komponisten vor allem Hummel und C. M. von Weber.

Es ist zu beachten, daß es Thomson durchaus nicht auf Identität der

[1]) Er schrieb nur einen bezifferten Baß und fügte eine Violinstimme bei. Vgl. Thayer, a. a. O., 2. Band, 1872, Seite 314.

[2]) Ich gebe für diese und die folgenden Sammlungen die Erscheinungsjahre der einzelnen Bände nach Fr. Espagne, Deutsche Musikzeitung, herausgegeben von S. Bagge, 1861, Erwiderung, Seite 394. Die Daten für die schottische Sammlung teilt er nach einem Brief Thomson's an Graham mit. Doch besitzt die Königliche Bibliothek in Berlin einen ersten Band, dessen Vorrede 1803 geschrieben ist. Ob noch andere Bände öfters aufgelegt wurden, als Espagne angibt, vermag ich nicht zu sagen. Das würde sich, wenn überhaupt, wohl nur in England selbst feststellen lassen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verschiedenen Ausgaben ankam, daß er vielmehr im Gegenteil beobachtete, welche Lieder und Liedbearbeitungen dem Geschmacke seines Publikums nicht zusagten, und diese dann durch andere ersetzte.[1]) Damit erledigt sich ein Teil der Vorwürfe, die Fr. Espagne in der Vorrede zu einer Auswahl der Beethovenschen Bearbeitungen, die er 1860 bei Peters herausgab, gegen Thomson erhoben hatte, und gegen welche Thayer diesen verteidigte.[2]) Espagne, der begreiflicherweise nicht alle Ausgaben kannte, hatte den voreiligen Schluß gezogen, daß diejenigen Bearbeitungen, die er handschriftlich oder in op. 108, nicht aber bei Thomson fand, von diesem überhaupt nicht veröffentlicht worden seien, darunter die sehr schöne von „God save the king", statt deren Thomson ein durchaus minderwertiges Machwerk von Bishop aufgenommen habe. Dagegen wies Thayer nach, daß die Bearbeitung Beethovens allerdings gedruckt, aber später durch die von Bishop ersetzt wurde, und nimmt, zweifellos mit Recht, als Grund hierfür an, daß die Beethovensche Behandlung der englischen Nationalhymne trotz ihrer Schönheit oder vielmehr gerade infolge derselben viel zu wenig volkstümlich und einfach war. Bedenkt man, daß die erste Melodiephrase im Vorspiel in einer Art Fugierung und im Nachspiel zuerst rhythmisch verändert, dann über einem Orgelpunkt auftritt, und daß die Harmonisierung des Gesanges selbst gleichsam von aristokratischer Gewähltheit ist,[3]) so wird man Thomson's Verfahren gerade einem solchen Liede gegenüber verstehen; waren doch seine Sammlungen für den praktischen Gebrauch der Dilettanten unter seinen Landsleuten bestimmt, deren Geschmack und Können durchaus nicht auf hoher Stufe standen. Auch ein sehr hübsches Lied aus op. 108,[4]) das Espagne bei Thomson vermißt, hatte dieser ursprünglich aufgenommen, ersetzte es aber später durch eine andere Bearbeitung, wie Thayer meint wegen der höchst mangelhaften Anpassung des Textes an die Melodie, für die Thomson selbst ein neues Gedicht schrieb. Mir erscheint dieser Grund nicht stichhaltig, da er auch sonst gelegentlich die unmöglichsten Textunterlegungen stehen ließ.[5]) Schwerlich werden sich heute noch für jeden einzelnen Fall der Ausmerzung eines Liedes oder einer Bearbeitung die Gründe erkennen lassen. Aber doch wäre es für jemanden, dem alle Ausgaben zugänglich wären, wohl nicht uninteressant, Thomson's Verfahren näher zu prüfen. Vielleicht

[1]) Vgl. Vorrede zu der neuen Ausgabe der schottischen Lieder, 1. Band, 1831.
[2]) Vgl. Deutsche Musikzeitung, 1861, Seite 372.
[3]) Gesamtausgabe der Werke Beethovens bei Breitkopf & Härtel, Serie 24, No. 259, 1.
[4]) No. 2, „O köstliche Zeit". Ich zitiere nach der bei Litolff erschienenen Ausgabe.
[5]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, Serie 24, No. 263, 11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

würden sich daraus manche Aufschlüsse über den Geschmack des eifrigen Sammlers und seines Publikums ergeben.

Weiter wirft Espagne Thomson vor, er habe sich willkürliche Änderungen an Beethovens Musik erlaubt; so habe er das Nachspiel des Liedes „O Charley is my darling" einfach gestrichen. Aber dieses Lied findet sich im Anhang der aus den drei Sammlungen zusammengezogenen Ausgabe. Die Streichung des ziemlich ausgedehnten Nachspieles erfolgte also möglicherweise nur aus Mangel an Raum. Zudem schließt es, obgleich das Lied selbst in d-moll steht, in D-dur und schwächt durch die Art, wie dieser Abschluß herbeigeführt wird, den bis dahin männlich-kräftigen Charakter des Ganzen ab.[1]) Vielleicht hat auch dieser Umstand Thomson zu der Weglassung bewogen. Übrigens wiegt ein so vereinzelter Fall nicht schwer, wenn man weiß, daß es Thomson trotz der damaligen Schwierigkeiten des Postverkehrs zwischen Wien und Edinburg einmal für nötig hielt, Beethoven die Druckbogen eines ganzen Bandes, des ersten der irischen Lieder, zur Korrektur zu überschicken, und wenn man hört, mit welcher Begeisterung er sich über die von dem Meister erhaltenen Bearbeitungen aussprach. 1815 äußerte er: „Beethoven ist ein auffallend originaler Genius und hat absolut Wunder an diesen Airs getan" und im folgenden Jahre: „Die Originalität und ausgesuchte Schönheit Beethovenscher Akkompagnements überraschen mich immer mehr. Man braucht sie nur zu hören, um zur Bewunderung hingerissen zu werden."[2]) Auch die Tatsache, daß sich in op. 108 kleine Abweichungen gegen die Veröffentlichungen Thomson's finden,[3]) beweist, wie Thayer mit Recht bemerkt,[4]) durchaus nicht dessen Flüchtigkeit oder Willkür; denn niemand kann sagen, ob die Abschrift, die Beethoven nach Edinburg schickte, mit derjenigen, die er zurückbehielt, genau übereinstimmte, oder ob er nicht nachträglich für die deutsche Ausgabe Änderungen vornahm.

Seinen schärfsten Kritiker fand Thomson seltsamerweise in seinem Biographen; denn dieser, E. Cuthbert Hadden, hält sein ganzes Vorgehen für schlechterdings widersinnig. Seine Verurteilung gipfelt in dem Satze: „Um es frei herauszusagen — es war der Gipfelpunkt der Absurdität, sich an jene hervorragenden kontinentalen Komponisten wegen Akkompagnements zu schottischen Melodieen zu wenden."[5])

[1]) Ebenda, Serie 24, No. 259, 3.

[2]) Vgl. E. Cuthbert Hadden: George Thomson, the friend of Burns, his life and correspondence, London, 1898. Die Übersetzung der Aussprüche steht bei Kalischer: Beethovens Sämtliche Briefe, 1. Band, 1906, Seite 125.

[3]) Espagne hat eine Reihe von ihnen in der bereits erwähnten „Erwiderung" aufgezählt.

[4]) Deutsche Musikzeitung, 1861, Replik, Seite 413.

[5]) E. C. Hadden, a. a. O., Seite 129, Übersetzung bei Kalischer, a. a. O., Seite 125.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gewiß liegt eine Gefahr darin, Nationalweisen von Fremden bearbeiten zu lassen, die nicht schon seit langer Zeit mit ihrem Charakter vertraut sind und sie niemals in der ihnen eigentümlichen Vortragsweise haben singen hören. Ferner braucht ein genialer Komponist nicht auch ein guter Bearbeiter zu sein. Eher ließe sich wohl für die Fälle, in denen er den Stoff der Bearbeitung nicht selbst wählt, das Gegenteil erwarten. Mißgriffe sind denn auch, wie wir noch sehen werden, nicht ausgeblieben. Aber im ganzen gab der Erfolg Thomson doch Recht; denn es entstand eine große Reihe schöner, echt künstlerischer Gebilde, und zwar waren deren Schöpfer gerade Haydn und Beethoven. Ob freilich der Zweck, die so bearbeiteten Lieder im englischen Hause einzubürgern, erreicht wurde, ist eine andere Frage, die nach den bibliographischen Daten allein nicht entschieden werden kann. Heute jedenfalls sind die Sammlungen Thomson's trotz der berühmten Namen seiner Mitarbeiter aus dem praktischen Musikleben Großbritanniens verschwunden.

Zum erstenmal wandte sich Thomson 1803 an Beethoven, damals mit dem Anliegen, für ihn sechs Sonaten zu komponieren, denen schottische Themen zugrunde liegen sollten. Beethoven erklärte sich auch zur Übernahme der Arbeit bereit;[1]) doch wurde sie, da Thomson seine Forderungen zu hoch erschienen, niemals in Angriff genommen, ebensowenig wie die zwölf Instrumentalwerke, zu deren Komposition sich Beethoven 1806 geneigt zeigte. In der Nachschrift des Briefes, in dem er die hierauf bezüglichen Punkte formuliert, erklärt er sich mit der Bearbeitung von Volksliedern einverstanden;[2]) doch erfolgte Thomson's erste Sendung erst 1809. Sie bestand aus 43 irischen und wallisischen Liedern. Daß Beethoven in dem Briefe von 1810, mit dem er die Bearbeitungen begleitete, von „Airs écossais" spricht,[3]) darf uns nicht irreführen; denn er unterscheidet niemals zwischen schottisch, irisch und wallisisch. Der Inhalt der weiteren Sendungen läßt sich nicht genau bestimmen, ebenso die Zeit in der Regel nur annähernd. Die Korrespondenz scheint im Jahre 1819 zum Abschluß gelangt zu sein.

Die künstlerische Stimmung, mit der Beethoven den Liedern gegenüberstand, ist eine eigentümlich schwankende. Gleich in seinem ersten Briefe an Thomson (1803) hatte er geschrieben: „Aimant de préférence les airs écossais je me plairai particulièrement dans la composition de vos sonates." Danach werden wir annehmen dürfen, daß er entweder die ersten Bände der schottischen Sammlung Thomson's oder die bei Napier

[1]) Vgl. Thayer, Beethoven, 2. Band, 1872, Seite 239, und Kalischer, a. a. O., Seite 125.

[2]) Thayer, a. a. O., Seite 316; Kalischer, a. a. O., Seite 171.

[3]) Thayer, 3. Band, 1879, Seite 446; Kalischer, a. a. O., Seite 318.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erschienenen Bearbeitungen Haydns bereits kannte. Aber nachdem er die ersten Lieder in Händen hatte, äußerte er sich ganz anders: „Diese Arbeit ist außerdem eine Sache, welche dem Künstler kein großes Vergnügen bereitet; doch werde ich trotzdem jederzeit bereit sein, Ihnen darin zu willfahren, da ich weiß, daß damit ein nützliches Geschäft gemacht werden kann.“[1]) Doch scheint die eingehende Beschäftigung mit den Liedern seine Anschauung zugunsten derselben geändert zu haben; denn bei Übersendung der Bearbeitungen (1810) schreibt er: „Voilà, Monsieur, les airs écossais, dont j'ai composé la plus grande partie con amore voulant donner une marque de mon estime à la nation écossaise et anglaise en cultivant leurs chants nationaux.“ Man kennt die entschiedene Vorliebe Beethovens für England. Aber sie hätte ihn nicht vermocht, die Melodieen „con amore“ zu behandeln, hätten diese nicht auch den Künstler in ihm angezogen. Das beweist die Einschränkung: „La plus grande partie“. Auch heißt es später einmal mit aller Deutlichkeit: „Die beiden letzten Lieder in Ihrem Briefe vom 21. Dezember haben mir sehr gefallen. Aus diesem Grunde habe ich sie con amore komponiert, hauptsächlich das zweite der beiden.“[2]) In der Tat befinden sich unter den Melodieen, die Beethoven von Thomson erhielt, auch so nichtssagende und unbedeutende, daß ihm ihre Bearbeitung widerwärtig sein mußte, Melodieen, die in einer für rein wissenschaftliche Zwecke hergestellten Volksliedersammlung vielleicht angebracht wären, niemals aber in einer solchen, die vornehmlich nach ihrem künstlerischen Wert beurteilt werden soll. Glücklicherweise ist ihre Zahl nicht groß. Die meisten gehören wallisischen Liedern an.[3])

Daß aber Beethoven die einmal übernommene Arbeit nicht flüchtig behandelte, sondern sich mit künstlerischem Ernst in sie vertiefte, beweist neben anderem der Umstand, daß er zwischen 1809 und 1812 Thomson immer wieder und immer dringender bat, ihm auch die Texte der Lieder zu übersenden. Alle Bearbeiter erhielten nämlich nur die mit allgemeinen Vortragsbezeichnungen versehenen Melodieen. Schon nach Empfang der ersten Sendung bittet Beethoven für die Zukunft um die Texte; er benötige sie, um den richtigen Ausdruck zu treffen, und werde sie sich übersetzen lassen. 1811 wiederholt er seine Bitte nachdrücklicher,[4]) und im folgenden Jahre droht er gar für den Fall ihrer Nichterfüllung mit Abbruch der Beziehungen. Er schreibt:

[1]) Brief vom 23. November 1809; Kalischer, a. a. O., Seite 297; Thayer, 3. Band, Seite 447.

[2]) Brief vom 19. Februar 1813; Kalischer, 2. Band, Seite 122; Thayer, 3. Band, Seite 451, Übersetzung der Stelle Seite 240.

[3]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, Serie 24, No. 263, 8—13.

[4]) Vgl. Thayer, 3. Band, Seite 448; Kalischer, 2. Band, Seite 25.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Je vous prie instamment d'adjoindre toujours le texte aux chansons écossais. Je ne comprends pas, comme vous qui êtes connaisseur, ne pouvez comprendre que je produirais des compositions tout à fait autre, si j'aurais le texte à la main, et les chansons ne peuvent jamais devenir des produits parfaits, si vous ne m'envoyez pas le text, et vous m'obligerez à la fin de refuser vos ordres ultérieurs." [1])

Jetzt endlich scheint Thomson Beethoven darüber aufgeklärt zu haben, daß er die Texte erst nach Vollendung der Bearbeitungen unterlegen ließ, damit sie möglichst aus der in der Musik gegebenen Stimmung hervorwachsen könnten. Nun war Beethoven völlig befriedigt und schreibt darüber:

„Pour le reste j'approuve fort votre intention de faire adopter [soll wohl heißen: adapter] les poésies aux airs, puisque le poète peut appuyer par le rhythme des vers sur quelques endroits que j'ai élevé dans les ritornelles, p. e. dans l'une des derniers où j'ai employé les notes de la mélodie au ritornelle." [2])

Offenbar gewann Beethoven trotz aller Widerwärtigkeiten im Laufe der Zeit Freude an der Tätigkeit des Bearbeitens; denn er schlug Thomson vor, eine Sammlung von Volksliedern verschiedener Nationen herauszugeben. Doch dieser ging nicht darauf ein.[3]) Aber Beethoven muß, vermutlich solange die Sache noch unentschieden war, die Arbeit bereits in Angriff genommen haben. Wenigstens hat er zwei italienische Volkslieder ganz in der gleichen Weise behandelt wie die Lieder für Thomson, und Thayer meinte, es müsse sich noch mehr derartiges auffinden lassen. Das erste der beiden Lieder ist das bekannte, bei Beethoven und wohl auch sonst als sizilianisch bezeichnete „O sanctissima";[4]) das zweite, „La Gondoletta", ist vielleicht wirklich, wie bei Beethoven angegeben, venezianisch. In beiden Fällen sind die Bearbeitungen höchst unbedeutend.[5])

[1]) Brief vom 19. Februar 1812, Thayer, 3. Band, Seite 449; Kalischer, 2. Band, Seite 68.

[2]) In dem bereits erwähnten Briefe vom 19. Februar 1813. Der Nachsatz ist wohl so zu übersetzen: Da der Dichter einige Stellen (der Melodie), die ich in den Ritornells hervorgehoben habe, durch den Rhythmus der Verse besonders betonen kann usw.

[3]) Vgl. Thayer, 4. Band, Seite 131. Aber dem einzigen bei Thayer angeführten Brief, in dem Beethoven von dem Plane spricht (vom 18. Januar 1817, Seite 12), müssen schon Verhandlungen über den Gegenstand vorangegangen gewesen sein.

[4]) Der Anfang der Melodie erscheint schon in einer Orgelkanzone von Frescobaldi, hier als Bergamasca bezeichnet.

[5]) Gesamtausgabe, Serie 24, No. 259, 4 und 12. Die weiteren Nummern dieses Heftes, das „Zwölf Volkslieder" betitelt ist, haben englischen Text, stammen also von Thomson. Zwei davon sind nicht als schottisch, irisch oder wallisisch, sondern als englisch zu betrachten, nämlich die Nationalhymne und „The miller of the Dee", No. 5. Ich vermute, daß Espagne, der jedenfalls diesen Teil der Gesamtausgabe besorgte, in das in Rede stehende Heft diejenigen Bearbeitungen aufnahm, die er in den ihm bekannten Ausgaben Thomson's nicht oder doch nur im Anhang derselben fand, wie: „O Charley is my darling". Es ist sehr zu bedauern, daß er keinen Revisionsbericht beigefügt hat. Im übrigen sind die Lieder in der Gesamtausgabe wie folgt geordnet: Schottische Lieder: op. 108, Serie 24, No. 257; Zwölf weitere: No. 260;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sehen wir nun zu, wie das Gewand beschaffen ist, in das Beethoven die Thomson'schen Lieder selbst gekleidet hat, so erhebt sich zunächst die Frage: Wie fand er sich mit den nationalen Eigentümlichkeiten der Melodieen ab? Dabei kommen in erster Linie die Schwierigkeiten hinsichtlich der Feststellung der Tonalität und hinsichtlich der sonstigen Harmonisierung in Betracht. Daß Schwierigkeiten zu überwinden waren, bezeugt Beethoven selbst, indem er schreibt:

„On trouve très vite des harmonies pour harmoniser des tels chansons, mais la simplicité, le caractère, la nature du chant pour y réussir, ce n'est pas toujours si facile comme vous peut-être croyez de moi. On trouve un nombre infini des harmonies, mais seulement une est conforme au genre et au caractère de la mélodie.“ [1])

In den Melodieen der keltischen Völker tritt, wie sich das auch an den Volksweisen anderer Nationen, z. B. der Großrussen, beobachten läßt, und wie es wohl einer bestimmten Entwickelungsstufe der Tonkunst entspricht, die Tonika als solche, d. h. als Ausgangs- und Zielpunkt des ganzen Gebildes, nicht immer deutlich in Erscheinung, so daß wir nicht ohne weiteres sagen können, in welcher Tonart eine solche Melodie steht. Wir sind auch bei einstimmigen Melodieen an scharfe, und zwar durch die Harmonieen herbeigeführte Bestimmtheit der Tonart gewöhnt, da unsere Melodieen auf harmonischer Grundlage erfunden sind, also ihre Harmonieen gleichsam in sich tragen. Die in Rede stehenden keltischen Melodieen dagegen sind entweder absolut einstimmig oder doch mit einer Begleitung gedacht, die eine Tonart in unserem Sinne nicht eindeutig festzustellen vermag, etwa mit einem Baßton und seiner Quinte, die während der ganzen Dauer der Melodie ununterbrochen erklingen. Freilich lassen sich auch in der absoluten Einstimmigkeit Tonarten genau unterscheiden, wie die mittelalterliche Theorie der Kirchentonarten beweist. Aber diese Unterscheidung beruht selbstverständlich auf rein melodischen Merkmalen, und wenn zu einer einstimmigen Melodie Harmonieen hinzutreten sollen, so sind sie durch die melodischen Beziehungen der Töne noch keineswegs eindeutig gegeben, und daher ist auch noch keine Tonart in unserem Sinne bestimmt. So ist es nicht zu verwundern, daß Beethoven ein schottisches Lied einmal als in D-dur und in einer zweiten Bearbeitung als in e-moll stehend behandeln konnte[2]). Die Melodie bewegt sich viel im e-moll- und

Irische Lieder: Serie 12, No. 258; 25, No. 261; 20, No 262; 26 wallisische Lieder: No. 263. Der Kürze wegen zitiere ich von jetzt an ohne Nennung der Gesamtausgabe und der Seriennummer.

[1]) Brief vom 21. Februar 1818, Thayer, 4. Band, Seite 572.

[2]) No. 260, 6, und 259, 9. Beethoven bearbeitete neun Lieder doppelt, da Thomson ihre erste Fassung für zu schwer ausführbar hielt, vgl. Beethovens Brief vom 19. Februar 1813. Doch wissen wir leider nicht, welche Lieder das waren, also auch nicht, ob das in Rede stehende zu ihnen gehört, oder ob Beethoven, weil ihm die Tonalität nicht klar war, eine zweite Möglichkeit ausprobieren wollte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im D-dur-Dreiklang und schließt mit E. Dieses faßt Beethoven das eine Mal als Quinte der Dominante von D-dur auf und läßt während des ganzen Liedes A als Orgelpunkt im Baß ertönen. Die der Melodie gemäße Tonart ist wohl e-moll; denn in keltischen Mollweisen ist es durchaus nicht selten, daß die nicht erhöhte siebente Stufe nebst ihrem Dreiklang stark hervorgehoben wird, jedoch ohne darum zum Grundton zu werden. Trotzdem muß man vom künstlerischen Standpunkte aus der Dur-Bearbeitung den Vorzug geben. Genau wie hier ist auch in einem irischen Lied an die Stelle von e-moll D-dur getreten.[1])

Gerade das Erscheinen der kleinen Septime, die ja im Mollgeschlecht ursprünglich heimisch ist, aber in der Volksmusik der Kelten, übrigens auch in derjenigen der Norweger und der Schweizer, auch in Dur vorkommt, hat auch sonst zuweilen das Erkennen der Tonart erschwert. So findet sich in einer irischen Durmelodie sowohl E als auch Es, ohne daß von einer Modulation oder einem chromatischen Nebenton die Rede sein könnte. Offenbar ist Es die kleine Septime in Dur, vielleicht der Rest einer älteren Fassung, d. h. also: das Lied steht in F-dur. Aber Beethoven hält es in B-dur, und dadurch erscheint das Ganze gezwungen.[2]) In einem anderen irischen Lied, das zweifellos in g-moll schließt und mit G beginnt, ist der zweite Ton F. Darum harmonisiert Beethoven den Anfang als B-dur und geht dann erst nach g-moll über.[3]) Dem natürlichen Sinn der Melodie hätte es besser entsprochen, das F als 7. Stufe von g-moll aufzufassen und gleich in dieser Tonart zu beginnen.

Die nach unseren Begriffen nicht volle Herrschaft der Tonika zeigt sich zuweilen auch darin, daß der Schluß der Melodie nicht auf den Grundton, sondern entweder auf eine andere Stufe der Tonart oder, nach einer Modulation, in eine neue Tonart fällt. Die erstgenannte Eigentümlichkeit hat in den von Beethoven bearbeiteten Liedern keinen Anlaß zum Zweifel über die Tonalität gegeben.[4]) Dagegen schließt er ein wallisisches Lied, das in G-dur beginnt und zuletzt moduliert, in h-moll ab, während nach der ursprünglichen und volkstümlichen Auffassung jedenfalls die Dominanttonart, also D-dur, gemeint war.[5])

Bei manchen Melodieen läßt es sich nicht ohne weiteres entscheiden, ob sie in ihrem Verlauf in die verwandte Tonart des entgegengesetzten Geschlechtes ausweichen und dann in die ursprüngliche Tonart zurück-

[1]) No. 258, 7.
[2]) No. 262, 19.
[3]) No. 262, 12.
[4]) Vgl. z. B. op. 108, No. 3, wo die Melodie mit der zweiten, und No. 6, wo sie mit der siebenten Stufe der Durtonart schließt.
[5]) No. 263, 23.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kehren, oder ob sie diese überhaupt nicht verlassen. Das hängt zweifellos mit dem Gebrauch der fünfstufigen Tonleiter zusammen, die in den keltischen Volksweisen eine wichtige Rolle spielt. In dieser Tonleiter werden nicht, wie in unserer diatonischen, 7, sondern nur 5 Stufen zwischen zwei ein Oktavenintervall bildende Töne eingeschoben, und zwar so, daß die Halbtonschritte vermieden werden. Sie baut sich also nur aus großen Sekunden und kleinen Terzen auf. Wir erhalten das, was man vielleicht als ihre Grundform bezeichnen kann, wenn wir in der Durtonleiter die 4. und 7. Stufe überspringen, oder, noch mechanischer, wenn wir die Obertasten des Klavieres von einem Fis bis zum nächst höheren Fis zu einer Tonart zusammenfassen. Als Beispiel einer Melodie, die sich durchaus in dieser Tonart bewegt, lasse ich das ursprünglich schottische, heute auch in England allgemein gesungene „Should auld acquaintance be forgot" folgen:



Unter den Liedern, die Beethoven bearbeitete, ist es wohl das einzige, das strenge Fünfstufigkeit aufweist;[1]) denn man muß bedenken, daß im schottischen, irischen und wallisischen Volksgesang unser diatonisches System wohl schon seit langer Zeit die Oberhand hat. Aber doch macht sich in vielen nicht streng fünfstufigen Melodieen der Einfluß der Pentatonik deutlich bemerkbar, sei es nun, daß sie ursprünglich rein pentatonisch verliefen und später modernisiert wurden, sei es, daß ein Teil der mit der Fünfstufigkeit gegebenen Wendungen und Formeln so fest im Gedächtnis des Volkes haftete, daß er auch bei der Erfindung diatonischer Melodieen zur Anwendung gelangte. Da die Unsicherheit über den Tonartenwechsel, von der wir sprechen wollen, innerhalb der Bearbeitungen Beethovens nur bei einigen Mollmelodieen möglich ist, wollen wir, um ihren Grund zu erkennen, gleich von einer Form der fünfstufigen Tonleiter ausgehen, die Mollcharakter trägt. Selbstverständlich läßt sich auf jeder der fünf Stufen eine neue fünfstufige Tonleiter aufbauen, und zwar nicht nur so, wie wir unsere Dur- oder unsere Molltonleiter auf beliebige Stufen transponieren, sondern auch so, wie die Griechen und die mittelalterlichen Kirchenmusiker aus den in einer Tonleiter gegebenen Tönen neue Tonleitern

[1]) No. 260, 11.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bildeten, indem sie jedesmal mit einer anderen Stufe begannen, wobei sich natürlich die Reihenfolge der Intervalle und damit der Charakter der Tonart jedesmal änderte. Nehmen wir die Obertasten des Klaviers zu Hilfe und beginnen statt mit Fis mit Dis, so erhalten wir die Tonleiter: Dis, Fis, Gis, Ais, Cis, Dis, oder, nach A transponiert: A, C, D, E, G, A. Man sieht, in dieser Tonart gibt es nur zwei Dreiklänge, einen Moll- und einen Durdreiklang, die gleichsam die Molltonart und die ihr verwandte Durtonart repräsentieren. Beginnt und schließt nun eine Melodie mit Mollcharakter, hat sie also in unserem Falle A zur Tonika, so kann es trotzdem bei der Beschränkung an Tönen und Intervallen, welche die Pentatonik mit sich bringt, leicht geschehen, daß sie sich eine Zeitlang im C-dur Dreiklang oder doch so bewegt, daß C als Grundton, mithin die Ausweichung in die verwandte Durtonart als vollzogen erscheint. Dazu kommt als sehr wichtiger Umstand, daß die pentatonischen Melodieen der Kelten das Durchschreiten von Dreiklängen besonders lieben. Ist unsere Erklärung richtig, so darf man annehmen, daß die Ausweichung nur eine scheinbare ist, daß in Wahrheit die Molltonika von Anfang bis zu Ende herrscht. Ich glaube, daß man bei eingehender Beschäftigung mit den keltischen Volksweisen entschieden zu dieser Überzeugung gelangen muß. Harmonisiert man die betreffenden Stellen als Ausweichungen nach Dur, so erhalten sie einen gewissen modernen Zug und eine eigentümliche Härte, die zu dem Charakter der Melodieen wohl nicht recht passen. Dieser tritt dagegen durchaus einheitlich hervor, wenn man nicht aus der Molltonart herausgeht, wobei man natürlich den uns ungewohnten Molldreiklang der Dominante häufig verwenden muß. Darin, daß Beethoven solche Stellen als Ausweichungen behandelt, scheint mir eine nicht am rechten Ort modernisierende Auffassung der Melodieen zu liegen.[1]) Wie der Charakter eines Liedes hierdurch nahezu zerstört werden kann, zeigt sich am deutlichsten an der ersten Nummer aus op. 108. Das Lied steht in a-moll; aber dieses tritt eigentlich nur am Anfang und am Schluß hervor. Sonst hören wir fortwährend C-dur. Gerade diese Teile erscheinen steif, und das Ganze erweckt keine in sich befriedigte Stimmung. Damit sich die Leser von dem Gesagten überzeugen können, möge die Melodie mit beziffertem Baß, der Beethovens Harmonisierung genau angibt, folgen:



[1]) Vgl. No. 259, 10, schottisch; No. 261, 4, irisch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Daß in dieser Melodie auch die erhöhte 7. Stufe vorkommt, tut, ebenso wie die anderen Abweichungen von der Pentatonik, nichts zur Sache. Übrigens gibt es auch Fassungen, die konsequenterweise nur die natürliche 7. Stufe bringen.[1])

Man darf nun durchaus nicht glauben, es habe Beethoven ganz allgemein der Blick für die nationalen Eigentümlichkeiten und die sich aus ihnen ergebenden Schönheiten der Melodieen gefehlt. Im Gegenteil beweist er in manchen Fällen, wie scharfsichtig er in diesem Punkte sein konnte. Einmal verwendet er im Vorspiel die erniedrigte 7. Stufe der Durtonart, weil die Melodie in ihrer Schlußphrase das gleiche tut.[2]) Umgekehrt läßt er ein anderes Mal den Anfang einer Mollmelodie, der die natürliche 7. Stufe enthält, mit sehr schöner Wirkung im Nachspiel erklingen.[3]) In einem dritten Lied endigt der erste Abschnitt der gleichfalls in Moll stehenden Melodie und ebenso der des Vorspiels, das sich als Nachspiel wiederholt, sogar mit dem Dreiklang der natürlichen 7. Stufe.[4])

[1]) Vgl. A. Moffat: The Minstrelsy of Scotland, 2d edition, London 1896, „My love is in Germany“ und „Sing the praises of my deary“.

[2]) No. 258, 8.

[3]) No. 261, 1.

[4]) No. 261, 8.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicht wenige der keltischen Volksweisen sind so beschaffen, daß sie die bereits erwähnte Begleitung durch einen liegenden Ton mit Quinte, zu dem noch die Oktave treten kann, wenn nicht geradezu fordern, so doch besser vertragen als eine eigentliche Harmonisierung. Solche Melodieen sind entweder von dem heute noch allgemein beliebten Dudelsack in den Gesang übergegangen, oder es sind Nachbildungen der Dudelsackweisen. Beethoven hat sich diese Eigentümlichkeit nicht entgehen lassen, waren doch Nachahmungen des Dudelsackes, wenigstens auf instrumentalem Gebiet, längst in die Kunstmusik eingedrungen. Man braucht nur an die Musettes der älteren Suiten und Ballets oder an das Finale der Zweiten Londoner Symphonie von Haydn zu erinnern. Merkwürdigerweise hat Beethoven eine echte Dudelsackmelodie nicht als solche behandelt.[1]) Dagegen hat er in dem schon erwähnten Lied, „Frischer Bursche, Hochlandsbursche", op. 108, No. 6, mit dem während des ganzen Gesanges im Baß erklingenden Grundton eine ausgezeichnete Wirkung erzielt und ebenso im Hauptteil des zweiten Liedes der gleichen Sammlung „O köstliche Zeit". Hier erinnern uns auch die Figuren des Vor- und des Zwischenspiels unmittelbar an die Weisen der Schalmei. Der Dudelsack ist ja nichts anderes als eine Kombination mehrerer Schalmeien, und die auf beiden Instrumenten geblasenen Melodieen gehören der gleichen Gattung an.[2]) In dem Nachspiel des Liedes „O, wie kann ich wohl fröhlich sein", op. 108, No. 11, löst Beethoven die Melodie selbst in Schalmeifiguren auf und bringt solche auch im Vorspiel.

Hinsichtlich ihrer rhythmischen Beschaffenheit bereiten die keltischen Melodieen unserer Auffassung im allgemeinen keine Schwierigkeiten; doch kommen hie und da Perioden vor, die aus einer ungeraden Zahl von Takten bestehen, eine uns ungewohnte Bildungsart, die, wo sie in der deutschen Volksmusik auftritt, jedenfalls auf Entlehnung, etwa von den Slawen, beruht und selbst in der deutschen Kunstmusik nicht häufig ist. Beethoven hat eine so periodisierte Melodie, die durchweg aus fünftaktigen Abschnitten besteht, zweimal bearbeitet, vielleicht weil ihm das eine Mal die Anpassung des Vor- und des Nachspiels an diese Form nicht genügte. Dann müßte die erste Bearbeitung diejenige gewesen sein, in der das Vorspiel aus zwei fünftaktigen Perioden bestehen sollte, die sich aber in Wahrheit in fünfmal zwei Takte gliedern. Auch das Nachspiel hat eine Periode von fünf Takten; doch wird sie mittels Echo, also mittels einer Wiederholung hergestellt und entspricht demnach gleichfalls nicht dem

[1]) No. 263, 26.

[2]) Näheres über die Schalmeimelodieen siehe in meinem Aufsatz: Die Volksmusik in den deutschen Alpenländern, Sammelbände der IMG., Jahrgang 11, Seite 367 und 387.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bau der Melodieperioden. Zuletzt folgt noch ein Abschnitt von 7 Takten.[1]) In der anderen Bearbeitung umfassen Vor- und Nachspiel einfach je eine fünftaktige Periode[2]); doch ist sie im ganzen bei weitem nicht so schön.

Als rhythmische Eigenheit namentlich der schottischen Volksweisen ist noch eine gewisse, höchst anmutig oder keck wirkende Verzierungsart zu erwähnen, die darin besteht, daß auf einen betonten Taktteil zwei ungleichwertige Töne fallen, von denen der erstere und kürzere die stärkere Betonung erhält. Die längere Geltung des zweiten Tones kann auch durch Herüberbinden auf den nächsten Taktteil erreicht werden.[3]) Bei der Konkurrenz, die hier zwischen Betonung und Zeitdauer besteht, kann es zweifelhaft erscheinen, welcher der beiden Töne die Harmonie zu bestimmen hat. Meines Erachtens muß dies der zweite Ton sein; denn anderenfalls steht er gleichsam in der Luft, während der erste Ton trotz des stärkeren Iktus als Nebenton wirkt. Beethoven aber verfährt in dem vorhin genannten Liede „Oh, du nur bist mein Herzensbub", op. 108, No. 10 zweimal umgekehrt, indem er auf  und auf  die Es-dur Harmonie bringt, so daß C und As nicht etwa einfach dissonieren, sondern jeder harmonischen Grundlage entbehren.

Wenn Beethoven charakteristische Züge der Melodieen aufsuchte, die er in den Bearbeitungen besonders hervorheben konnte, so stieß er zuweilen auch auf solche, die der eigentlichen keltisch-nationalen Musik durchaus fremd sind. Ich spreche nicht von den germanischen Elementen, deren starkes Hervortreten bei den Bevölkerungsverhältnissen der britischen Inseln nahezu selbstverständlich ist und die die Wissenschaft von den keltischen Elementen noch nicht scharf geschieden hat, sondern von fremden Zutaten aus neuerer Zeit. Etwa mit dem 18. Jahrhundert beginnt eine Einwirkung der italienischen Melodik auf den Volksgesang Großbritanniens. Das war bei der eifrigen Pflege der italienischen Oper und bei der weiten Verbreitung, welche die beliebtesten Arien durch den Druck fanden, kein

[1]) No. 258, 2.

[2]) No. 261, 25.

[3]) Selbstverständlich darf auf die beiden Töne nur eine Silbe fallen. Aber dies wird in den Übersetzungen der Lieder op. 108 zuweilen vernachlässigt. So beginnt No. 2:



Weniger schlimm, aber auch nicht gut ist es, wenn es in No. 10 heißt:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wunder, und auch das nationale Singspiel, das sich im bewußten Gegensatz zur italienischen Oper der heimischen Volksweisen bediente, konnte diesen Prozeß nicht zum Stillstand bringen. Nun sagt uns zwar Thomson in seinen Vorreden, er sei im Gegensatz zu früheren Sammlern stets bestrebt gewesen, die Melodieen in den besten Fassungen zu geben, und habe immer diejenige Lesart gewählt, die ihm und seinen Beratern am meisten zusagte. Aber weder von ästhetischen noch von folkloristischen Prinzipien, an die er sich gehalten hätte, kann irgendwie die Rede sein, und mit seinem persönlichen Geschmack war es, wie wir schon gehört haben, nicht immer zum besten bestellt. Er hat offenbar besondere Vorliebe für modernisierte Fassungen, die, wie natürlich, fast immer eine Verschlechterung der Melodie bedeuten. So bringt er kleine Koloraturen und Kadenzen in italienischer Manier, ferner Alterationen und sentimentale Vorhalte, die der ursprünglichen Melodie unbedingt fremd waren, usw. Wo Beethoven derartigem begegnete, beutete er es, wenn es ihm dazu geeignet schien, künstlerisch aus und zwar mit vollem Recht; denn er hatte die Melodieen zu nehmen, wie sie waren, und durch seine Bearbeitung so viel als möglich aus ihnen zu machen. Im zweiten Teil eines irischen Liedes erscheint die kleine Sekunde als Wechselnote und tritt zu dem die Melodiephrase beherrschenden Ton in ein unangenehm wirkendes Tritonusverhältnis.[1]) Zweifellos war ursprünglich die große Sekunde gemeint, wie sie in einer anderen Fassung der Melodie auch wirklich erhalten ist.[2]) Aber da die korrumpierte Stelle einen hervorstechenden Zug der Melodie bildet, griff Beethoven im Nachspiel auf sie zurück. Ebenso nützt er in einem anderen Liede, das in Moll steht und zuerst die natürliche, dann aber, sicher mit Unrecht, die erhöhte 7. Stufe bringt, diesen Wechsel im Nachspiel sehr hübsch aus[3]). Sogar von einer Koloratur, die sich im Anhang einer Melodie findet, macht er im Nachspiel Gebrauch.[4]) Kommt es einmal vor, daß eine ganze Melodie italienischen Charakter hat, so paßt Beethoven Begleitung, Vor- und Nachspiel diesem Umstand an.[5])

Wie bereits erwähnt, ist ein Teil der Lieder für mehrere Singstimmen bearbeitet. Durchgehenden Chorsatz weisen nur schottische und zwei alleinstehende Lieder auf.[6]) Deiters meint, Beethoven scheine in der

[1]) No. 258, 12.

[2]) Vgl. A. Moffat: The Minstrelsy of Ireland, 2d edition, London 1897, „I'd mourn the hopes that leave me".

[3]) No. 262, 4.

[4]) No. 262, 16.

[5]) No. 261, 20.

[6]) No. 260, 1—4 und 8—12, ferner No. 259, 3 und 7, „Robin Adaire", das ursprünglich irisch ist, gewöhnlich aber für schottisch gilt, endlich „O sanctissima" und „The miller of the Dee".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

letzten Zeit die Mehrstimmigkeit bevorzugt zu haben;[1]) doch glaube ich eher, daß er hierin einem Wunsche Thomson's nachkam. Im übrigen findet sich Chor nur im Refrain oder auf andere Weise als Mittel der Steigerung. Auch in diesen Fällen wird sich Beethoven nach den Wünschen Thomson's gerichtet haben. Zum Teil handelt es sich dabei um patriotische oder gesellige Lieder, bei denen, ähnlich wie bei der Nationalhymne, der Text von vornherein festgestanden haben mag.[2]) Interessant ist der Chorrefrain in einem Liede aus op. 108 gestaltet, indem die Melodie des Liedes nicht im Sopran, sondern im Alt liegt.[3]) Hat der Chor nicht den Refrain zu singen, so wiederholt er ganze Teile des Liedes, und zwar am Schluß von No. 23 und 25 aus op. 108 den ersten Teil, in der Nationalhymne jeden der beiden Teile, nachdem er vom Solosänger vorgetragen ist. In op. 108, No. 24, kehrt nach Abschluß der Melodie der erste Teil als Terzett, der zweite als Chor wieder. Diesmal ist er vierstimmig geschrieben; aber gleichzeitig erklingen immer nur drei Stimmen. Der Chorsatz ist überall höchst einfach. Nur sehr selten finden sich innerhalb der Singstimmen kleine Imitationen.[4])

Welche Lieder für eine, welche für zwei Singstimmen gesetzt werden sollten, blieb wohl im allgemeinen dem Ermessen Beethovens überlassen. Doch wüßten wir gern, ob er den sehr guten zweistimmigen Kanon, der sich in den wallisischen Liedern findet,[5]) selbst aus der Melodie gebildet hat, oder ob er ihm, was mir bei der eifrigen Pflege des volkstümlichen Kanons in Großbritannien wahrscheinlicher ist, von Thomson zugeschickt wurde. Andererseits wird man den geschmacklosen Einfall, ein ganzes Lied von einer Sopran- und einer Tenorstimme in Oktaven singen zu lassen,[6]) nicht auf seine Rechnung setzen wollen. Zuweilen gewinnt man den Eindruck, daß er sich bemüht habe, besonders langweilige und nichtssagende Melodieen durch eine zweite Stimme wenigstens einigermaßen zu beleben.[7]) Freilich ist auch der zweistimmige Satz ungemein einfach. Im großen und ganzen bewegen sich die Stimmen in Terzen oder Sexten. Zuweilen kommt es auch zu Stimmenkreuzungen.[8]) Einigemal ist Sopran und Tenor ausdrücklich vorgeschrieben. Die übrigen Duette sind offenbar für Stimmen von gleicher Höhe gedacht.

[1]) Thayer, 4. Band, Seite 131. [2]) Patriotisch ist außer „God save the king" op. 108, No. 25, gesellig No. 22 und 23 der gleichen Sammlung. [3]) Das eben erwähnte „Musik, Liebe und Wein", op. 108, No. 22. Ferner haben Chorrefrain: No. 258, 8; No. 259, 11; No. 261, 10. [4]) Vgl. z. B. No. 260, 12. [5]) No. 263, 14. [6]) No. 261, 18. [7]) Vgl. No. 258, 10; No. 259, 6; No. 262, 1; No. 263, 22. Ferner sind zweistimmig gesetzt: op. 108, No. 8; No. 258, 9, 11, 12; No. 261, 2, 6, 17, 19, 20; No. 262, 10; No. 263, 1. [8]) Vgl. z. B. No. 262, 1.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVEN IN DER DICHTUNG

von Dr. Leopold Hirschberg-Berlin

I.

Der rheinländische Dichter Jean Baptiste Rousseau, ein Jugendfreund Heinrich Heines, konnte bereits im Jahre 1827 seinen „Ehrentempel" Goethes erbauen — zwei stattliche Bändchen mit einer Sammlung aller an Goethe gerichteten Poesieen seiner Zeitgenossen. Auch für Schiller wäre eine gleiche Zusammenstellung kaum geringer ausgefallen. Später gab Ernst Ortlepp seine „Goethe- und Schiller-Lieder" heraus, die, in ähnlicher Weise angeordnet, wieder vieles Neue brachten. Nun sollte man billigerweise annehmen, daß auch dem größten Tonmeister der Deutschen, daß auch Beethoven schon bei seinen Lebzeiten ein solcher Ehrenkranz hätte geflochten werden können. Aber so seltsam das auch klingen mag — nur ein einziger wirklich nennenswerter Dichter hat, während der Erhabene noch auf Erden wandelte, ein paar Beethoven-Gedichte dem Druck überantwortet, während die übrigen schwiegen, und auch Goethe, der doch für kurze Zeit mit ihm verkehrte, nicht den Beruf und Drang in sich fühlte, seine Beethoven-Empfindungen poetisch zu gestalten.

In dieser Hinsicht sind andere glücklicher gewesen. Haydn, Mozart, namentlich aber Weber und Mendelssohn sind schon während ihres Lebens vielfach „angedichtet" worden, und sogar viel Kleineren ward dieses „Glück" zuteil. Beethoven steht auch in dieser Beziehung in einer fast unheimlichen Einsamkeit da.

Das gibt zu denken.

Vor allem ist es ein erneuter Beweis dafür — wenn es eines solchen noch bedürfte —, daß der Gewaltige von seinen Zeitgenossen nicht verstanden, in keiner Weise erfaßt wurde. Denn selbst die soeben erwähnten Gedichte befassen sich, wie wir noch hören werden, in der Hauptsache mit einem Werke, das keineswegs zu des Meisters höchsten Offenbarungen gehört, mit einer Gelegenheitskomposition (allerdings im besten Sinne des Wortes), die schon durch das Ereignis, dem sie huldigte, des lauten Beifalls der Menge gewiß sein konnte. Die Schöpfungen, die noch heute in

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihrer Riesengröße unnahbar dastehen, haben keinen zeitgenössischen Dichter zu einer Poesie begeistern können.

Da starb Beethoven.

Und nun setzte eine wahre Hochflut ein. Der größte noch Lebende, der Alte von Weimar, hielt sich auch da stolz zurück, wie er überhaupt nie die rechte Fühlung mit seinem großen Bruder hat finden können. Und so machen alle diese Trauergedichte, von denen noch zu reden sein wird, wenn sich unter ihren Verfassern auch ein Grillparzer befindet, doch mehr den Eindruck des Zufälligen, Gelegentlichen, Äußerlichen als der Empfindung, die jedes wahrhaft bedeutende Gedicht beseelen soll.

Um so wichtiger und interessanter wird es sein, etwas von jenen geheimnisvollen Poesieen zu erfahren, denen das Odium der Gelegenheitsdichtung nicht anhaftet, die unter der zwingenden Allgewalt Beethovenscher Tonschöpfungen ins Leben traten. Geheimnisvoll kann man sie in der Tat nennen, denn bis zum Jahre 1895 wußte kein Mensch etwas von ihrer Existenz. Es ist das Verdienst A. Chr. Kalischers, Clemens Brentano als den Verfasser dieser Gedichte nachgewiesen zu haben.[1]) Bei der Durchforschung des Schindlerschen Beethoven-Nachlasses, den die Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek hütet, stieß er auf vier von Brentanos Hand geschriebene Beethoven-Gedichte, mit dem folgenden rührenden, an den Meister gerichteten Briefchen:

> Ich habe diese Lieder eine Stunde eher ich in ihre Musik gehe, geschwinde hingeschrieben; später würden sie besser geworden sein, das letzte Lied ist nicht geschlossen, denn Daniels Harfe, Gideons Posaune[2]) gehört Ihnen, Sie müssen den haßenden Saul heilen, verzeihen Sie, es ist lauter Liebe und ich werde besser kommen ihr Clemens Brentano.

Diese Gedichte erschienen, mit C. B. unterzeichnet, worauf schon L. Nohl aufmerksam machte,[3]) allerdings ohne die Autorschaft Brentanos zu ahnen, in dem Wiener „Dramaturgischen Beobachter“ vom 7. Januar 1813, unter der Überschrift „Nachklänge Beethovenscher Musik“, während sie im Manuskript „Vier Lieder von Beethoven an sich selbst“ genannt werden. Die letztere Benennung dürfte die angemessenere sein, da sie nach Brentanos eigenen Worten ja keine Nach-, sondern vielmehr Vorklänge sind. Ihre Entstehung verdanken sie einem Ereignisse, das zu den äußerlich glanzvollsten in Beethovens Leben gehört, den großen „Akademieen“ des

[1]) „Clemens Brentanos Beziehungen zu Beethoven.“ Euphorion 1895, Ergänzungsheft. Verändert und ergänzt in „Beethoven und seine Zeitgenossen“, Bd. 4 (Verlag von Schuster & Loeffler in Berlin).

[2]) Bezieht sich auf Worte in den Gedichten.

[3]) Neue Briefe Beethovens. 1867, S. 76.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dezembers 1813 und Januars 1814,[1]) in denen neben der A-dur Symphonie die Kantate „Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria", gewöhnlich „Schlachtsymphonie" genannt, zur Aufführung kam. Wie es bei diesen Akademieen herging, welcher Begeisterungsjubel dem Tondichter entgegendröhnte — das kann in allen bekannten Biographieen nachgelesen werden. Auch die Briefe des Meisters aus dieser Zeit[2]) spiegeln die tiefe Erregung, aber auch die hohe Befriedigung, die diese große Zeit in Beethovens Seele zurückließ, wider. Von den vier Gedichten Brentanos ist namentlich das dritte reich an poetischen Schönheiten und möge (wenn auch Beethoven zu „sich selbst" nicht so gesprochen haben würde) hier vollständig folgen:[3])

Du hast die Schlacht geschlagen,
Ich habe die Schlacht getönt,
Es rasselt Dein Sichelwagen,
Der über das Schlachtfeld dröhnt,
Ich hab' ihn hinüber getragen
Und habe den Schmerz versöhnt,
Ich seh Dich in heißen Tagen
Mit blut'gem Kranz gekrönt,
Und ich werd' ewig ragen,
Der Dich in Ton verschönt.
Wellington, in Tones Welle
Wog' ich und wall' ich die Schlacht
Wie eines Vulkanes Helle
Durch die heilige Sternennacht,
Daß an der Zeiten Schwelle
Die schlummernde Zukunft erwacht.
Die Rosse entspann' ich dem Wagen
Triumpf! Auf Tönen getragen
Zieht mein Held ein, der Ewigkeit Pforten
Ruhen in meinen Akkorden,
Wellington, Viktoria!
Beethoven! Gloria!

Auch das vierte Gedicht gilt lediglich der erwähnten Kantate; keines ist leider direkt auf die unsterbliche Symphonie zu beziehen. No. 1 und 2 sind allgemein gehalten. Vielleicht ist No. 2 als ein (allerdings anfechtbares) poetisches Spiegelbild der Symphonie aufzufassen:

Gott! Dein Himmel faßt mich in den Haaren,
Deine Erde reißt mich in die Hölle,
Herr, wo soll doch mein Herz bewahren,
Daß Dich Deine Schwelle sicher stelle.[4])
Also fleh' ich durch die Nacht, da fließen
Meine Klagen hin wie Feuerbronnen,
Die mit glühnden Meeren mich umschließen,
Doch in Mitte hab ich Grund gewonnen,
Rage hoch gleich räthselvollen Riesen,
Memnons Bild, des Morgens erste Sonnen,
Fragend ihren Strahl zur Stirn mir schießen
Und den Traum, den Mitternacht gesponnen,
Ueb' ich tönend, den Tag zu grüßen.

[1]) Schindlers Beethoven-Biographie (Neudruck von Schuster & Loeffler, 1909, S. 237 f.).
[2]) Beethovens Sämtliche Briefe (Verlag von Schuster & Loeffler), 2. Auflage, Bd. 2.
[3]) Nach dem Manuskript; der Druck weist einige Abweichungen auf.
[4]) Nicht ganz klar.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sehr wesentlich erscheint mir, daß der — damals noch nicht pietistische — Dichter in No. 1 einen tiefen Kennerblick in Beethovens Seelenleben tut. Die von dem kindlich-frommen Haydn auf den Jüngling Beethoven geprägte Bezeichnung „Atheist" haftete dem Meister, sogar in der Meinung mancher Biographen, lange an. Jetzt weiß man längst, daß Beethoven ein durch und durch religiöser Mensch war, allerdings nicht im kirchlichen, sondern im höheren, ethischen Sinn. Die sechs Lieder von Gellert, die „Missa solemnis" und der Schluß der Neunten sind laut redende Beweise dieser wahrhaften und echten Religiosität; zahlreiche Briefstellen sprechen sie deutlich aus. Erst kürzlich hat Th. Frimmel ein wundervolles Dokument des „gottesfürchtigen Bewunderers der Natur" bekanntgegeben:[1])

Allmächtiger
im walde
ich bin selig
glücklich im
wald jeder
Baum spricht
durch dich

o gott welche
Herrlichkeit
in einer
solchen waldgegend
in den Höhen
ist Ruhe
Ruhe ihm zu
dienen —

Und so verklärt auch Brentano, der in seinem innigen Verkehr mit Beethoven manches Zeugnis dieser Gottesverehrung erhalten haben mag, sie im ersten Gedicht mit den Worten:

In dem Monde meiner Wehmuth
Alles Glanzes unbewußt
Muß ich singen und in Demuth
Vor den Schätzen meines Innern

Vor der Armuth meines Lebens
Vor den Gipfeln meines Strebens
Ewger Gott! mich dein erinnern,
Alles andre ist vergebens.

Gelten also (von den psychologischen Momenten in den beiden ersten abgesehen) diese Brentanoschen Gedichte einem Werke Beethovens, das zwar wirkungsvoll und würdig, aber nicht seinen tiefsten beizuzählen ist, und lassen sie demgemäß keine einwandfreie Schlußfolgerung dahin zu, daß der Dichter auch den Musiker ganz begriffen hatte, so hat uns die nicht minder berühmte Schwester des Clemens, Bettina, Äußerungen hinterlassen, die ein solches Eindringen in die Mysterien Beethovenscher Kunst zur Gewißheit machen. Es ist ihr Brief an Goethe vom 28. Mai 1810.[2]) Nur einiges sei aus diesem wundervollen Schreiben wiedergegeben:

Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn

[1]) Beethovens Sämtliche Briefe. Verlag von Schuster & Loeffler, 2. Aufl., 1910, Bd. 2, S. 291.

[2]) Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Berlin 1835, Bd. 2, S. 191 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle, möge er nur leben bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unseren Händen, die uns der wahren Seeligkeit um eine Stufe näher rückt.

Vor Dir kann ich's wohl bekennen, daß ich an einen göttlichen Zauber glaube, der das Element der geistigen Natur ist, diesen Zauber übt Beethoven in seiner Kunst; alles wessen er Dich darüber belehren kann, ist reine Magie, jede Stellung ist Organisation einer höheren Existenz, und so fühlt Beethoven sich auch, als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistigen Leben; Du wirst wohl herausverstehen was ich sagen will und was wahr ist. Wer könnte uns diesen Geist ersetzen? von wem könnten wir ein gleiches erwarten? — Das ganze menschliche Treiben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene, was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt, der schon vor Sonnenaufgang am heiligen Tagewerk ist, und nach Sonnenuntergang kaum um sich sieht, der seines Leibes Nahrung vergißt, und von dem Strom der Begeisterung im Flug an den Ufern des flachen Alltagslebens vorüber getragen wird; — — — O, Goethe! kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven, der eben noch im Garten nach einem Grund suchte, wo ihm denn alles herkomme; verstünd ich ihn so wie ich ihn fühle, dann wüßt ich alles.

Und alles, was Bettina hier ausgesprochen, hat sich bewahrheitet. Beethoven ist der Menschheit weit vorausgeeilt; wohl vermögen wir diesem Adlerflug von fern zu folgen, keiner hat ihn eingeholt. Die Literarhistoriker haben zwar nachgewiesen, daß vieles in den Bettina-Briefen von der Schreiberin interpoliert ist, und daß diese poetischen Ergüsse vor der strengen Buchstabenkritik vielfach nicht standhalten können. Wir aber betrachten diese Worte eben nur als das, als was sie gelten wollen: als die schönste poetische Verherrlichung des lebendigen Beethoven, als das genialische Erkennen einer alles überragenden Größe. Und so hat denn auch ein sehr zu Unrecht vergessener deutscher Dichter, dessen „Hafis" Holtei so hoch schätzte[1]) — Adolf Stahr nennt das Buch einen „Silberblick" der deutschen Literatur[2]) —, Georg Friedrich Daumer, vieles von dieser poetischen Prosa Bettinas in gebundene Form gegossen. „Bettina. Gedichte aus Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" nennt er die 1837 zu Nürnberg erschienene Sammlung, und wir entnehmen ihr das 95. Gedicht, das Beethoven-Worte Bettinas folgendermaßen wiedergibt:

Durch menschlichen Geist hindurch gebiert sich göttlicher
In Kunsterzeugung, und jegliche, die 's wahrhaftiglich,

[1]) „Vierzig Jahre". 8. Bd., Berlin 1850, S. 112: „Ich übertreibe nicht, wenn ich versichere, daß Daumer's Hafis für mich zu denjenigen Büchern gehört, die ich bezeichnen würde, wenn unbesiegliche Gewalt, mich auf ein wüstes Eiland verbannend, mir gestatten wollte, etwa zehn Dichter mitzunehmen, durch welche meine Einsamkeit versüßt werden dürfte."

[2]) Jahrbuch der Gegenwart. Tübingen, Juni 1847.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ist über dem Künstler, größer als er und mächtiger,
Ein nur durch ihn gegangenes Uebermenschliches
Und nicht von ihm abhängig, und durch sie zurück
Zu seiner Freiheit Aether kehrt das Göttliche, —
Ob aber auch nicht mächtig ist der Menschengeist
Deß, was er also schafft, ein Gottgebärender,
So ist er doch durch Gottgebärung hochbeglückt.

Die Brentanos sind ja überhaupt Beethovens gute Engel gewesen. Man weiß, welch tiefe Verehrung der Meister dem dritten des Geschwisterbundes, Franz Brentano und dessen Gattin Antonia, entgegenbrachte.[1]) Und wie Franz vom Schicksal zu der hohen Ehre auserkoren war, Beethoven in schwerer Bedrängnis hilfreich zur Seite zu stehen, so waren Clemens und Bettina berufen, das Mysterium des erhabenen Tongeistes als Dichter vorahnend der Welt zu künden.

II.

Für die literarischen und schöngeistigen Gesellschaften deutscher Zunge war Goethe schon zu seinen Lebzeiten eine Art Kalenderheiliger geworden; der 28. August konnte nicht vorübergehen, ohne daß der Montags-Klub, die Mittwochs-Gesellschaft, die Ludlams-Höhle und wie sie sonst hießen, ihre Huldigung in Gedichten darbrachten, deren Verfasser schon dafür bürgten, daß nichts Wertloses geliefert wurde. Ob die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien jemals den Geburtstag ihres geistigen Oberhauptes gefeiert hat, ist sehr fraglich; überhaupt wird man in den Briefen des Meisters vergeblich nach einer Danksagung für einen Geburtstags-Glückwunsch suchen, die Beethovens dankbares Gemüt bei einer entsprechenden Veranlassung sicherlich nicht vergessen hätte. Der Pegasus wurde für diesen Tag nun schon gar nicht — nicht einmal von Unberufenen — bestiegen. So hat Beethoven im Gegensatz zu Goethe sein Geburtsfest wohl immer (wenn er sich überhaupt dessen erinnerte) ziemlich klanglos verlebt. Vielleicht hat ihn bisweilen seine „barmherzige Samariterin", Frau Nanette Streicher, mit einer Aufmerksamkeit überrascht; oft genug aber wird er seine Verlassenheit gerade an einem solchen Tage schmerzvoll empfunden haben.

So mußte er denn erst sterben, um auch in der Dichtung gefeiert zu werden. Das ein Lustrum nach Beethovens Tode herausgekommene, längst als dreiste Mystifikation entlarvte Seyfriedsche Buch „Beethovens Studien im Generalbasse, Kontrapunkte und in der Kompositionslehre" ist nur durch seine Beilagen von hohem Wert. Neben einigen Faksimiles und Abbildungen, höchst dürftigen biographischen Notizen, Anekdoten und Briefen bringt es verschiedene wichtige Nachlaßurkunden, einen ziemlich

[1]) Vgl. Bd. 2, 3 und 4 von „Beethovens Sämtlichen Briefen".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

authentischen Bericht über das Leichenbegängnis, vor allem aber die poetischen Erzeugnisse, die mit der Totenfeier sich verbanden.

An erster Stelle steht hier Franz Grillparzer mit der von ihm verfaßten, von dem Schauspieler Anschütz gesprochenen Grabrede, jenem unübertrefflichen Meisterstück poetischer Prosa, das durch Abdruck in jeder Ausgabe der Grillparzerschen Werke allgemein bekannt geworden ist. Weit schwächer ist das „Beethoven" überschriebene Gedicht, wohl auch um diese Zeit entstanden, ein „Gespräch im Reiche derer Todten" Beethovens und der großen Tonmeister, zu denen dann noch Shakespeare, Lope de Vega, Klopstock, Dante und Tasso sich gesellen. Überraschend schön, weil einen Hauptcharakterzug Beethovens, seine Freiheitsliebe, verherrlichend, wirkt der Schluß:

Einer nur steht noch im Weiten
Wartet, bis die Fluth verrinnt,
Kommt jetzt näher, hinkt im Schreiten,
Kräftig sonst und hochgesinnt.
Byron ist's, der Feind der Knechte,
Mißt ihn jetzt mit stolzem Blick,
Beut ihm schüttelnd dann die Rechte,
Wirft das Auge scheu zurück:
„Bist Du gern in dem Gedränge?
Magst Du gern bey Vielen steh'n?
Sieh dort dunkle Buchengänge,
Laß uns mit einander geh'n!"

Warum Josef Weilen in seiner ersten Gesamtausgabe der „Gedichte von Grillparzer" (Stuttgart 1872) die schönen Worte des Dichters, die, einer Choralweise untergelegt, am Grabe Beethovens gesungen wurden, fortgelassen hat, ist schwer zu verstehen. Er kann sie nur übersehen haben, da er weit schwächeren Stücken die Aufnahme nicht versagt hat, und so mögen sie denn aus Seyfrieds Buch hierher gesetzt werden:

Du, dem nie im Leben
Ruhstatt ward und Herd und Haus,
Ruhe nun im stillen Grab,
Nun im Tode aus.
Und wenn Freundes Klage
Reicht übers Grab hinaus,
Horch eignen Sangs süßen Klang,
Halb erwacht im stillen Haus.

Als der nächstbedeutende Totendichter hat Zedlitz zu gelten, der ursprünglich einen Zyklus von Beethoven-Gedichten herauszugeben beabsichtigte, es aber bei zweien bewenden ließ. Das erste „Bey Beethovens Begräbnisse" ist eine wenig bemerkenswerte, stark pathetische Beschreibung des Leichenbegängnisses in Stanzen. Von dem anderen, „Schlußwort" betitelt, verdient die schöne letzte Strophe hervorgehoben zu werden:

Wie er war ist er geblieben:
Kraftvoll, würdig, wahrhaft, rein,
Ja, die edelste der Perlen
Schloß die rauhe Muschel ein!

Mit einem etwas verunglückten Sonett naht dann der Baron de la Motte Fouqué. Auf sehr hohem Kothurn schreitet der originelle Duzfreund Beethovens, Friedrich August Kanne, daher. Daß die beiden Allerweltspoeten des damaligen Wien, Seidl und Castelli, nicht fehlen, ist selbst-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verständlich; Seidl gibt außer mehreren deutschen Gedichten auch noch eine lateinische Grabschrift, und Castelli bietet sogar die Spielerei eines Chronogramms. Aus der Schar zehnter und zwanzigster „Größen" treten uns zwei entgegen, die Beethoven in die Unsterblichkeit hineingeschleppt hat, da sich ihr Name mit zweien der edelsten Werke des Meisters verknüpft. Es sind dies der Theaterdichter Treitschke, der die heute noch gebräuchliche Bühnenbearbeitung des „Fidelio" besorgte, und der treffliche Jeitteles, der Dichter des Liederkreises „An die ferne Geliebte", dessen Gedicht „Beethovens Begräbniß" durch den die Unbeholfenheit etwas verschleiernden guten Willen ordentlich rührend wirkt.

Bei weitem am höchsten unter allen (in Seyfrieds Buche ist es nicht enthalten) steht ein Gedicht Johann Mayrhofers, dessen Name mit dem Franz Schuberts so unauflöslich verbunden ist wie der Ludwig Giesebrechts mit dem Carl Loewes. Diese bald nach Beethovens Heimgang entstandene Dichtung weist alle Vorzüge des unglücklichen, verkannten Dichters auf, die Feuchtersleben in der von ihm herausgegebenen Sammlung[1]) mit so liebevollem Verständnis gewürdigt hat. Der Einfluß Goethes und Herders, an denen Mayrhofer mit bewundernder Ehrfurcht sich bildete, tritt in diesen Dichtungen deutlich hervor, die mit innerer Wahrheit, ruhiger, versöhnender Weisheit, dunkler Melancholie und träumerischer Reflexion eine nicht geringe Vollendung der Form verbinden. Mit den Gedichten Ludwig Giesebrechts teilen sie die Abgeklärtheit der Gedanken und den Tiefsinn, die knappe Ausdrucksweise, die von dem Leser Aufmerksamkeit und liebevollstes Eingehen fordert. Ich stehe nicht an, unter allen Beethoven-Dichtungen der Mayrhoferschen den Kranz zu reichen und lasse sie deshalb hier vollständig folgen:

Den Manen Beethoven's.

Bedarf der Genius das arme Wort, —
Das Wort, so, kaum gesprochen, schon verhallt?
Sein unermeßlich Wirken dauert fort,
Und Zeit und Raum verlieren die Gewalt.

Und wer ihn denkt, begreifend was er schuf,
Fühlt sich bewegt, gerührt, befreit, beschwingt, —
Fühlt, wie der Geist, gekräftigt durch den Ruf
Der Melodieen, strebend vorwärts dringt:

Daß prüfend er in sein Gewissen schaut,
Sich läutert, und gedieg'ner, besser wird,
Und an den heil'gen Tönen sich erbaut,
Von Flachheit und von Flittern unberührt.

[1]) Gedichte von Johann Mayrhofer. Neue Sammlung. Aus dessen Nachlasse mit Biographie und Vorwort herausgegeben von Ernst Frhr. v. Feuchtersleben. Wien. 1843.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was in der tiefen Brust des Menschen webt,
Im Auge blitzt und in den Adern gährt,
Hast, Hoher, Du gekannt und durchgelebt,
Und herrlich durch die Kunst versöhnt, verklärt.

Gewaltig rauschtest Du einher im Zorn,
In Krieg und Sieg dem Sturm und Strome gleich,
Und wieder tränkest Du, ein stiller Born,
Mit reinen Wellen zarter Blumen Reich.

Wie Frühling Millionen Blüten schenkt,
Verschwenderisch, und Duft und Farb' dazu, —
So warst Du reich, im Geben unbeschränkt,
Im Wollen, Streben, Schaffen, ohne Ruh'.

Wir steh'n betäubt, und überschauen kaum
Die Fülle, die Du uns gespendet hast;
Du endetest, ein schwerbelad'ner Baum,
An eig'ner, wunderbarer Früchte Last.

Sie hat Dich in die Gruft hinabgedrückt,
Die schöpferische Kraft verhüllte sich, —
Doch seg'nen späte Enkel noch, erquickt
Durch Deine Früchte, wie wir Söhne, — Dich!

III.

Nachdem das Todesjahr des Meisters so gleichsam den Bann gebrochen hat, geht die Beethoven-Poesie nach ihrem gießbachähnlichen Hervorstürzen bis zur zweiten Hochflutperiode in ruhigem Bette weiter. Kleine Geister, ins „bekannte Saitenspiel" eingreifend, doch „ohne Muth und Anmuth" tauchen auf. Nur einer verdient eine besondere Erwähnung, Ernst Ortlepp, der Verfasser eines den Beethovenforschern wohlbekannten Büchleins „Beethoven. Eine phantastische Charakteristik" (Leipzig 1836). Dieser nicht unbegabte Mann stellt vielfach nicht ernst zu nehmende Behauptungen auf, so: „Chamisso's Schlemihl steht unmittelbar neben Beethovens neunter Symphonie" (a. a. O. S. 95); und auch sein Beethoven-Gedicht,[1]) das dritte der Trilogie „Haydn, Mozart und Beethoven" verspricht mit seinem rhapsodischen Anfang:

Dort steht ein Einsamer,
In der Mitternacht,
Auf dem Felsen.
Unter ihm donnert
Der Wasserfall;
Geisterhaft schimmert
Drüben das alte Schloß,
Im friedlichen Strahle des Mondes
Lächelt das schlummernde Dörfchen

mehr, als es im weiteren Verlaufe hält. Es flacht merklich zu gewöhnlichen Gemeinplätzen ab. So gebührt in dieser Zeit auch wieder der

[1]) Enthalten in: „Gedichte von Ernst Ortlepp" (Leipzig, 1831, S. 31).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

poetischen Prosa die Palme, vor allem Robert Schumann, dessen „Fastnachtsrede von Florestan“ nach der Neunten Symphonie (1835),[1]) „Die Wuth über den verlorenen Groschen“ (1835),[2]) „Monument für Beethoven“ (1836),[3]) dessen (allerdings anfechtbare) Deutung der A-dur Symphonie im zweiten „Schwärmbrief an Chiara“ (1835)[4]) und vieles andere so poetisch erdacht und ausgeführt ist, daß es die gebundene Form eigentlich gar nicht vermissen läßt.

Das lange geplante Monument des Meisters wurde in Bonn im August 1845 enthüllt. Zu dieser Feier trat ein von Schilling redigiertes Gedenkbuch ans Licht, in statiösem Format und prachtvoller Ausstattung: „Beethoven-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für den großen Todten, gestiftet und beschrieben von einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden aus Frankreich, England, Italien, Deutschland, Holland, Schweden, Ungarn und Rußland.“ Als Verleger zeichnen Hallberger in Stuttgart, das Bureau central de musique in Paris, Ewer & Co. in London, G. Ricordi in Mailand. Allerdings tritt hier, da es sich vorwiegend um musikalische Beiträge handelt, die Poesie fast völlig in den Hintergrund; wenn ihr aber überhaupt ein Plätzchen gegönnt werden sollte, so wäre es dem Redakteur doch sicherlich nicht allzu schwer geworden, die großen zeitgenössischen Dichter zu Beiträgen anzuregen. Vergeblich sucht man nach Grillparzer, Lenau, Anastasius Grün (um nur die Wiener zu erwähnen); und so stellt das Album in poetischer Hinsicht eine wüste Ablagerungsstelle für allen möglichen Kleinkram dar, in der nur Leopold Schefers feinsinniges und formvollendetes Huldigungsgedicht für das berühmte Müller-Quartett als Oase winkt:

Die vier Brüder Müller.

Durch Euch glaub' ich sogar Vier-Faltigkeit! Alle vereint Ihr,
Die Euch hören, in Ein himmlischverschmolzenes Lied.
Vierfacher Geist, Quartett-Virtuos! Achthändiger Orpheus,
Einziges fühlendes Herz, Tausend erreichen Dich nicht! —
Aber Ihr auch erst werdet verklärt ganz, nimmt Beethoven
Euch auf die Flügel und führt Euch in die Himmel hinein!
Schmilzt sich der Aetna im Ofen: Gestein, Erz, Trümmer der Erde,
Wirft sie zu Drachen geformt, hoch in die Wolken empor,
Schmilzt Beethoven im Feuer der Brust: Schmerz, Leiden und Sehnsucht,
Knechtschaft, Armuth, Zorn, heiß zu korinthischem Erz!

[1]) In den „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker Bd. I, S. 64f.
[2]) Ebendaselbst, S. 171.
[3]) Ebendaselbst, S. 215.
[4]) Ebendaselbst, S. 199.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Groß dann gießt er die Glocke daraus, und vom Dome des Himmels
Klingt sie die Erde, das Grab, Freiheit und Seligkeit an;
Sieh', der Tyrann, er verstummt! Unglückliche weinen — wie Engel,
Und der befreiete Mensch stürzt in das Wogengebraus;
Wen das Triumphlied faßte, der wird kein Sklave der Welt mehr,
Denn des Prometheus Geist reißt ihn zum Höchsten hinan!

In dem Gedicht wirkt nur die leidige wienerische Betonung des Namens „Beethōven" störend.

Unabhängig von diesem Album erschienen damals noch viele, teilweise recht beachtenswerte Dichtungen. Endlich schien den deutschen Poeten das Bewußtsein von Beethovens Größe aufzudämmern. Die von Oskar Ludwig Bernhard Wolff gedichtete, von Franz Liszt komponierte Kantate ragt über das Niveau einer Gelegenheitsdichtung weit hinaus. Von Grillparzer besitzen wir aus dieser Periode mehrere Gedichte von ungleichem Werte. Die Erwähnung des Meisters in dem bänkelsängerischen „Chor der Wiener Musiker beim Berlioz-Fest 1846" [1]) wirkt wenig wohltuend, und auch das Epigramm „Beethovomanie" [2]) macht auf eine Verherrlichung des Tondichters keinen Anspruch. Das schon in den dreißiger Jahren entstandene Gedicht „Klara Wieck und Beethoven",[3]) das Grillparzer nach dem Vortrag der Appassionata verfaßte, ist in der Hauptsache eine herrliche Huldigung für die wunderbare Künstlerin, enthält aber in den ersten Zeilen in wenigen Worten eine so erschöpfende Charakteristik der geheimnisreichen Sphinx, Beethoven genannt, daß wir sie hier nicht missen möchten:

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloß seine Zauber grollend ein
Im festverwahrten, demantharten Schrein,
Und warf den Schlüssel in das Meer und — starb.
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab;
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß,
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister.

Am bekanntesten und bedeutungsvollsten ist die 1845 gedichtete „Wanderscene" [4]) desselben Dichters, ein Kunstwerk, das nur ein Großer schaffen konnte:

Es geht ein Mann mit raschem Schritt,
Nun freilich geht sein Schatten mit,
Es geht durch Dickicht, Feld und Korn,
Und all' sein Streben ist nach vorn;
Ein Strom will hemmen seinen Muth,
Er stürzt hinein und theilt die Fluth;
Am andern Ufer steigt er auf,
Setzt fort den unbezwungnen Lauf.

[1]) Gedichte (1872), S. 135.
[2]) Ebendaselbst, S. 200.
[3]) Ebendaselbst, S. 138.
[4]) Ebendaselbst, S. 118.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nun an der Klippe angelangt,
Holt weit er aus, daß Jedem bangt,
Ein Sprung — und sieh da, unverletzt,
Hat er den Abgrund übersetzt; —
Was Andern schwer, ist ihm ein Spiel,
Als Sieger steht er schon am Ziel,
Nur hat er keinen Weg gebahnt;
Der Mann mich an Beethoven mahnt.

Es ist nicht leere Phrase, wenn Nikolaus Lenau in seinem mit vollem Recht bewunderten Gedicht „Beethovens Büste“ [1]) den Gegenstand seiner Verehrung mit dem „schroffen Urgebirge“ und dem „gränzenlosen Meere“ auf eine Stufe stellt:

Ein Gewitter in den Alpen,
Stürme auf dem Oceane,
Und das große Herz Beethovens,
Laut im heiligen Orkane,
Sind die Wecker mir des Muthes,
Der das Schicksal wagt zu fodern,
Der den letzten Baum des Edens
Lächelnd sieht zu Asche lodern.

Und wenn er der „Coriolan“-Ouvertüre allein vier Strophen weiht, so gibt er sich darin als würdiger Partner Richard Wagners zu erkennen. In poetischer Schönheit und Kühnheit stehen auch die Symphonieenstrophen unübertroffen da:

In der Symphonieen Rauschen,
Heiligen Gewittergüssen,
Seh' ich Zeus auf Wolken nahn und
Christi blut'ge Stirne küssen;
Hört das Herz die große Liebe
Alles in die Arme schließen,
Mit der alten Welt die neue
In die ewige zerfließen.

Ganz ähnlich äußert sich der poesiereiche, phantastische Biograph Beethovens, Wilhelm von Lenz: „Auf die Knie, alte Welt! Du stehst vor dem Begriff der großen Beethovenschen Symphonie. Haydn, Mozart, ihr unsterblichen Schöpfer des Weltoratoriums und der Weltoper, geht an die Bratsche, schlagt die Pauke im Eroica-Orchester! Hier endigt ein Reich und fängt ein anderes an. Hier liegt die Marke des Jahrhunderts.“

Als begeisterter Verehrer Beethovenscher Größe tritt uns noch der rheinische Dichter Wolfgang Müller (von Königswinter) entgegen. Er bietet zunächst als Festgabe bei der Einweihung des Monumentes ein größeres, formvollendetes Gedicht [2]) und widmet dann in seinem Epos „Rheinland“ [3]) dem Unsterblichen einen ganzen Abschnitt, in dem er das erstgenannte erweitert. Mit einigen markanten Zeilen daraus wollen wir von dieser Periode der Beethoven-Dichtungen Abschied nehmen:

Beethoven, großes Herz, siegstolzer Held!
Du Bannerträger künft'ger edler Zeiten,
Folgt heut ein kleines Häuflein dir ins Feld,
Einst werden sich die Völker um dich breiten.

[1]) Sämtliche Werke. Herausgegeben von Anastasius Grün (Große Ausgabe). Stuttgart und Augsburg 1855, Bd. 2, S. 248.
[2]) Gedruckt in Bonn bei Henry & Cohen.
[3]) Frankfurt a. M. 1846.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IV.

Als Nachklang der eben geendigten und Vorklang der letzten Hochflut haben wir nun noch eine Anzahl von Gedichten zu betrachten. Aber seltsam: immer ist es doch wieder ein Fest, eine Konzertaufführung im größeren Stile oder dergleichen, die den Dichtern — und Namen von gutem Klang sind darunter — Veranlassung geben, Beethoven und seine Kunst zu besingen. Castelli dichtet einen Prolog zu einer Beethoven geweihten musikalischen Soiree;[1]) Saphir einen solchen zum Sterbetag des Meisters;[2]) Mosenthal schmückt die Feier der Gesellschaft „Concordia" in Wien,[3]) Heinrich Stieglitz eine Festaufführung des Leipziger Theaters mit seinen Versen;[4]) die bekannte Stegreifdichterin Karoline Leonhardt, von Rückert die „Corinna Deutschlands" genannt,[5]) und Saphir werden am Grabe Beethovens zu elegischen Gesängen angeregt;[6]) und Jean Baptiste Rousseau gar wagt es „bei Übersendung von Beethovens Porträt", Goethes Mignon umzudichten,[7]) nachdem er im Jahre 1836 schon ein „Totenopfer für Louis van Beethoven"[8]) in einem zum Besten des Monumentes gegebenen Konzert hatte hören lassen.

Nur ein einziger scheint, unabhängig von allen Festen, von Beethoven — wiewohl zum Teil im negativen Sinne — angeregt worden zu sein, seine Gedanken dichterisch verlauten zu lassen.

Der schöne Mut und die bewunderungswürdige Kühnheit, die David Friedrich Strauß bereits in seinem berühmten Erstlingswerk, dem „Leben Jesu", an den Tag legte, die unbestechliche Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit, die ihn während seines ganzen Lebens nie verlassen hat, sie wirken auch wohltuend bei seinen vier Beethoven-Gedichten. Man merkt eben bei jedem Worte, daß er nicht Phrasen und Allgemeinplätze geben will, was bei so vielen Verhimmelungen ohne tieferen Gehalt widerlich berührt, sondern seine Meinung; Wahrheit, die Beethoven über alles liebte; die eigene Ansicht, die man zwar bekämpfen kann, aber immer in dem Bewußtsein, einem verehrungswürdigen Gegner gegenüberzustehen. Die in Rede stehenden Gedichte gehören zu der Gruppe der 15 „Musi-

[1]) Erstes poetisches Beethoven-Album, herausgegeben von H. J. Landau. Prag 1872, S. 194.
[2]) Ebendaselbst, S. 206.
[3]) „Gedichte" von S. H. Mosenthal. Wien 1847, S. 162.
[4]) Erstes poetisches Beethoven-Album, S. 214.
[5]) Ebendaselbst, S. 178.
[6]) Ebendaselbst, S. 199.
[7]) „Gesammelte Dichtungen", 6. Bd. Berlin 1846, S. 123.
[8]) Ebendaselbst, S. 125.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kalischen Sonette", enthalten in dem „Poetischen Gedenkbuch" [1]), und sind 1851 entstanden. Seine Lieblinge: der „Fidelio", die A-dur Symphonie und die „Egmont"-Musik, werden in tiefgründigen Worten gefeiert; bei letzterer zeigt sich allerdings ein wesentlicher Irrtum. Strauß behauptet, zwar den Freiheitsdrang und Freiheitsjubel, auch zarte Töne der Liebe nicht zu vermissen, wohl aber „des Helden leichtes Blut", die so sympathische Sorglosigkeit Egmonts. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß Strauß hier nur die Ouvertüre im Sinne gehabt hat; in dieser „Töne der Liebe" zu erkennen, wäre verkehrt. Das episodenhafte Bild Klärchens durfte in der Ouvertüre, diesem ewigen Vorbild einer Freiheitssymphonie, überhaupt nicht erscheinen; der zarte Seitensatz mit seiner wundervollen Melodie, die durch heftigste Schläge des Orchesters unterbrochen wird, zeichnet nicht, wie so viele Ausleger (und auch Strauß) annehmen, das den Helden liebende Mädchen, sondern den seligen Zustand des niederländischen Volkes vor seiner Knechtung, den Traum von einem verflossenen Glück, aus dem es jäh emporgeschreckt wird. Überhaupt wollte Beethoven gar nicht einzelne Personen in der Ouvertüre vorführen, sondern nur die vergangenen Freuden und das gegenwärtige Leiden eines ganzen Volkes, das ein Held durch seinen Tod zur Freiheit erlöst. Wie konnten in einem solchen Tongebilde einzelne Charakterzüge ihren Ausdruck finden? Und so gebiert der erste Fehler alsbald einen zweiten. Indem er Beethovens Musik auf Beethovens Charakter bezieht, streitet Strauß dem Tondichter den „leichten Sinn" ab. Als „Leichtsinn", im gewöhnlichen Sinn des Wortes gefaßt, wollen wir dies gern gelten lassen; wie leichten Sinnes aber Beethoven sein konnte, das ist jedem Kenner seiner Lebensgeschichte und seiner Briefe bekannt. — Das vierte Sonett ist „Pastoralsymphonie" überschrieben und bringt die Gegnerschaft des Dichters gegen die sogenannte Programmusik zum Ausdruck. Vom Standpunkt des Ästhetikers und Philosophen hat ja Strauß vollkommen recht, wenn er spezifisch „malerische" Tendenzen, die Beethoven an einzelnen Stellen des Werkes bekanntlich direkt eingestanden hat, in der Musik verwirft. Es lag aber kein Grund vor, das wunderliebliche Opfer, das der Tondichter auf dem Altar seiner Naturliebe darbrachte, in folgender Weise zu bewitzeln:

Hier also lieg' ich an des Baches Rande
Ich mein', ich hör' ihn über Kiesel rauschen —
„Ich bitte, nicht die Scenen zu vertauschen;
Wir sind erst bei der Ankunft auf dem Lande." —

[1]) „Poetisches Gedenkbuch. Gedichte aus seinem Nachlasse für die Freunde ausgewählt und als Manuskript ausgegeben von dem Sohne." 1876, S. 114—17.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nun aber gilt's, in holdem Unverstande
Am Schlag der Nachtigall sich zu berauschen —
„O nein, die Töne, die wir jetzt belauschen,
Sie sind des Kukuks, dieß mein Ohr zum Pfande!" —

Gewiß, sie sind des Kukuks, diese Bauern!
Das tanzt wie Stiere! — „Wenn ich richtig deute,
Sind das schon Donner, die sich wild verschränken.

Dann merken Sie die Sonne nach den Schauern." —
Ja, viel zu merken gibt der Meister heute;
Sonst gibt er mehr zu fühlen und zu denken.

Das ist natürlich übertrieben, und so werden wir uns bei diesem Gedichte des alten Wahrspruches „amicus personae, inimicus causae" erinnern! — Was er hier poetisch andeutete, hat Strauß bekanntlich 20 Jahre später in seinem berühmten Bekenntnis „Der alte und der neue Glaube"[1]) des weiteren ausgeführt.

Die Enthüllung des Beethoven-Monumentes in dem Dörfchen Heiligenstadt bei Wien, dem Orte, wo der Meister die Pastorale schuf, am 15. Juni 1863 gab den Wiener Poeten noch einmal Gelegenheit zu einer Feier von mehr lokalem Charakter. In besonders ausgiebiger Weise hatte sich schon der treffliche Ludwig August Frankl hervorgetan, der verschiedene Anekdoten aus dem Leben des großen Meisters (Goethe und Beethoven unter den Bauern, Meister und Stier) in anmutige Verse brachte,[2]) in einem anderen Gedicht „Beethoven-Monument"[3]) aber einen höheren Flug nahm. Die sehr geschickt und sorgsam gearbeiteten Poesieen werden beim Vortrag stets Eindruck machen; und auch die von Bauernfeld gedichtete „Kantate"[4]) wird ihren Zweck erfüllt haben.

Außerdem liegt noch eine Reihe von Dichtungen vor, die als „verbindende Texte" den Zweck haben, Bühnenwerken die Ausführung im Konzertsaal zu ermöglichen. Die Dichter der betreffenden Stücke können sich dabei nachträglich auf eine zustimmende Äußerung Goethes berufen, der einmal an Marianne von Willemer schrieb:[5]) „— — es war ein glücklicher Einfall [von Beethoven], die Musik zu Egmont durch kurze Zwischenreden dergestalt zu exponiren, daß sie als Oratorium aufgeführt werden

[1]) Leipzig 1872, S. 356ff.

[2]) „Helden- und Liederbuch" von Ludwig August Frankl. Wien und Prag 1861, S. 186—193.

[3]) „Gesammelte poetische Werke." Wien, Pest, Leipzig 1880, Bd. 1, S. 303.

[4]) Erstes poetisches Beethoven-Album. Prag 1872, S. 233.

[5]) „Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika)". Herausgegeben von Th. Creizenach. Stuttgart 1877, S. 150.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kann, wie Sie solche wahrscheinlich gehört haben." Johann Gabriel Seidl hat eine „poetische Einleitung und Einrichtung" für die „Geschöpfe des Prometheus" verfaßt;[1]) Friedrich Mosengeil gab eine „poetische Erläuterung" der Egmont-Musik[2]), die Grillparzer zu ergänzen würdig fand;[3]) von Michael Bernays[4]) stammt ebenfalls ein „verbindender Text" dazu. Endlich hat Beethovens letztes Bühnenwerk „Die Ruinen von Athen" in Robert Heller[5]) und Mosenthal[6]) seine Interpretatoren gefunden.

V.

So kam denn das Jahr 1870 heran, in dem sich Beethovens Geburtstag zum hundertstenmal jährte. Und da erschien denn alles, was dichten konnte, fast so zahlreich auf dem Plan, wie bei der Säkularfeier Goethes oder Schillers. Ein gewisser Herm. Jos. Landau machte sich daran, ein „Erstes poetisches Beethoven-Album" zusammenzustellen und es 1872 im Selbstverlag herauszugeben. Nicht geringe Männer lieferten ihm Originalbeiträge, wie Ferdinand Kürnberger[7]) und Robert Hamerling;[8]) das Gedicht des letzteren ist ganz von jener glutvollen Kraft und zaubergewaltigen Sprachkunst, die alle seine Poesieen auszeichnen. Und wie seinerzeit Holtei nicht Anstand nahm, seine „Schlesischen Gedichte" bei ihrem ersten Erscheinen (1830) Goethe zu widmen und ihn in schlesischer Mundart „Ân a Göthe!" anzureden, so bringt uns hier Rosegger[9]) ein Originalgedicht in obersteierischer Mundart „Beethoven af da Hoad", in dem er die bekannte Anekdote von dem durch strömenden Gewitterregen durchnäßten, in dem Eifer seines Nachdenkens gar nichts merkenden Beethoven erzählt, der erst, als die Leute ihm ein Hemd, eine Jacke und „a Süppl a worms" geben wollen, ganz erstaunt „brumlt":

— — — es schaut völli a so aus,
Hiazt hot mich leicht heunt a kloans Regnerl dawischt?

Feodor Wehl[10]) aus Stuttgart, Marbach[11]) aus Leipzig, Rittershaus[12]) aus Köln, Bodenstedt[13]) aus Weimar senden ihre Gaben; und auch unser noch jugendfrischer Paul Heyse[14]) hat zur Münchener Beethovenfeier einen Prolog und für die Prachtausgabe des „Fidelio"[15]) ein schönes Widmungsgedicht gespendet. Rühmend sei der großzügigen Dichtung Karl Simrocks[16]) zur Einweihung der Beethovenhalle in Bonn gedacht.

[1]) Erstes poetisches Beethoven-Album. 1872, S. 16. [2]) Ebendaselbst, S. 42. [3]) Ebendaselbst, S. 53. [4]) Ebendaselbst, S. 56. [5]) Ebendaselbst, S. 63. [6]) Ebendaselbst, S. 400. [7]) Ebendaselbst, S. 110. [8]) Ebendaselbst, S. 321. [9]) Ebendaselbst, S. 332. [10]) Ebendaselbst, S. 384. [11]) Ebendaselbst, S. 349, 352. [12]) Ebendaselbst, S. 334. [13]) Ebendaselbst, S. 386. [14]) Ebendaselbst, S. 361. [15]) Erschienen bei Rieter-Biedermann. [16]) Erstes poetisches Beethoven-Album, S. 308.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viele dieser Dichtungen nehmen auf das naheliegende Zusammentreffen dieses Säkularfestes mit der glorreichen Erhebung der deutschen Waffen Bezug, so ganz besonders der Dichter-Musiker Peter Cornelius in seinem herrlichen „Beethovenlied“,[1]) einem das Heldenmotiv der Eroica sinnvoll verarbeitenden Chorgesang. Nicht auf gleicher Höhe steht desselben Künstlers „Prolog zu Beethovens Säkularfeier“;[2]) wir sind gewohnt, an ihn höhere Ansprüche zu stellen.

Ein ganzes Büchlein hat der österreichische Dichter Ludwig Foglar dem angebeteten Meister geweiht. Er nennt es „Beethoven-Legenden“.[3]) Kaum werden ja von einem Menschen so viele Anekdoten erzählt wie von Beethoven; und da die von Foglar umgedichteten teilweise nicht sicher verbürgt sind, so hat die Bezeichnung „Legenden“ eine gewisse Berechtigung. Vielleicht wollte er den Meister dadurch auch mit einer Art von Heiligenschein umgeben. Leider hält das Wollen mit dem Können nicht gleichen Schritt. Warum — so müssen wir immer wieder fragen — haben sich nicht Berufene, ein Eduard Mörike, ein Gottfried Keller Beethoven in der Dichtung zugewandt?

Wir klagen hierüber ebenso wie darüber, daß Beethovens „Faust“-Musik nicht zur Tat ward. Aber wir dürfen glücklich sein, daß Richard Wagner uns eine Fülle von Beethoven-Schriften geschenkt hat, deren poetische Sprache sie zur Höhe der Poesie erhebt, ohne daß ihr wissenschaftlicher und ästhetischer Inhalt darum geschmälert wird. Sein „Beethoven“ (1870),[4]) die Erläuterungen der Neunten,[5]) der „heroischen Symphonie“, der „Coriolan“-Ouvertüre[6]) erheben und läutern, die „Pilgerfahrt zu Beethoven“[7]) ergötzt und belehrt.[8])

VI.

Unter „Walhallas Genossen“[9]) mit dazugehörigen Versen Ludwigs I. von Bayern hat Beethoven keine Aufnahme gefunden. Er tröste sich mit Johann Sebastian Bach und Martin Luther.

[1]) „Peter Cornelius' Literarische Werke“ Bd. 4, S. 291 (Leipzig 1905). [2]) Ebendaselbst, S. 287. [3]) Wien, 1870. 102 Seiten. [4]) Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 9. [5]) Ebendaselbst, Bd. 2 u. 9. [6]) Ebendaselbst, Bd. 5. [7]) Ebendaselbst, Bd. 1. [8]) Zu den dichterischen, dem Unsterblichen dargebrachten Huldigungen sind auch die Beethoven-Dramen zu rechnen. Vgl. darüber den Artikel von Hans Volkmann in der „Musik“ V, Heft 4. Red. [9]) 2. Auflage. München 1847.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER QUARTSEXTAKKORD ALS VORHALTSBILDUNG DES BASSES VOR DER TONIKA BEI BEETHOVEN

von Lorenz Matossi-Frankfurt a. M.

Durch Verkoppelung der beiden Kadenztypen mit männlicher und weiblicher Endung

a)



b)



entstehen die Mischformen

c)





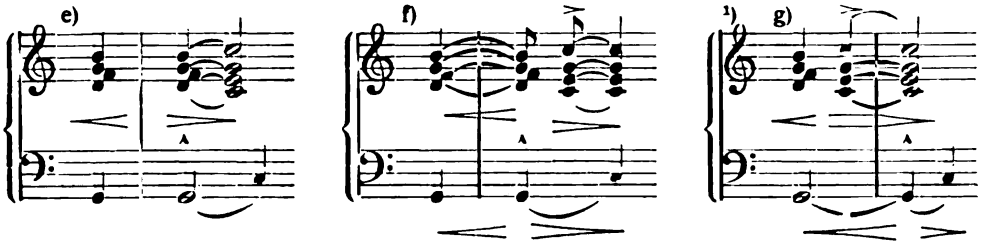
von denen die erstere in der älteren Musik bekanntlich eine große Rolle spielt, letztere dagegen allem Anscheine nach erst durch Beethoven in Aufnahme gekommen und von ihm in mannigfaltigster Weise verwendet worden ist. Die häufige und konsequente Benutzung der Kadenzformel d) durch Beethoven stempelt sie zu einer spezifischen Eigentümlichkeit seines Stils. Wir treffen sie in den Werken der ersten Schaffensperiode sowohl als in denen der letzten, hier allerdings häufiger. Überhaupt lassen sich alle Eigentümlichkeiten des späteren Beethovenschen Stils auch in seinen früheren Werken aufweisen; nur die Art des Gebrauchs dieser technischen Hilfsmittel ist in den späteren Werken intensiver und dadurch ausdrucksvoller geworden. Das Evolutionsprinzip muß auch hier anerkannt werden.

[1]) Natürlich ist auch der gegensätzliche Quintenschritt zulässig.

Digitized by Google

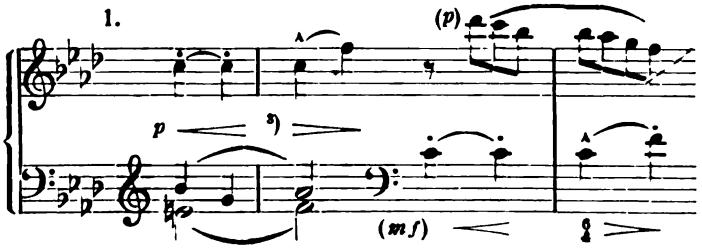
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rhythmische Varianten von d) sind



von denen die zwei ersteren als Kombinationen von d) mit b) anzusehen sind.

Da in allen diesen Fällen der Baß nicht nur Träger der harmonischen Fortschreitung, sondern auch in melodischer Beziehung die wichtigste Stimme ist, so erfährt seine Ausdrucksfähigkeit eine außerordentliche Steigerung, die für einen Augenblick die volle Aufmerksamkeit des Vortragenden in Anspruch nehmen muß. Die melodische Bedeutung der Baßführung läßt sich am bequemsten an solchen Fällen demonstrieren, wo ein den melodischen Quarten- oder Quintenschritt auf die schwere Taktzeit aufweisendes Motiv[2]) aus den oberen Stimmen kontrapunktisch in den Baß versetzt wird, wie z. B. in Beethovens Klav.-Son. op. 2 No. 1, im letzten Satze:



(vgl. auch op. 2 No. 3, erster Satz, Takt 5—11; op. 130, Alla danza tedesca, vierter Takt des C-dur-Teils).

[1]) Dagegen fällt die bei Beethoven sich häufig vorfindende synkopierte Vorausnahme der Tonika in den oberen Stimmen mit männlichem Abschluß



nicht unter die hier behandelte Kadenzformel.

[2]) Daß der Quartenschritt nicht nur in der volkstümlichen Melodik, sondern auch bei den Klassikern, speziell in der mit Durchgangstönen ausgefüllten Form



eine bedeutende Rolle spielt, ist bekannt.

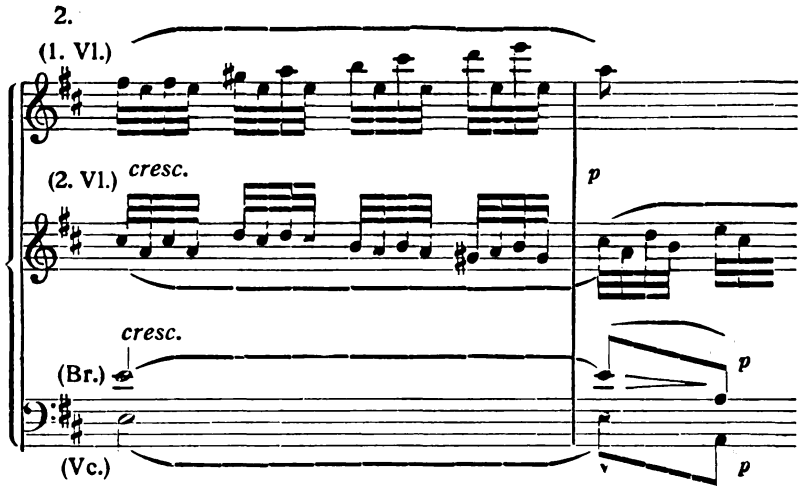
[3]) Bei allen hier mitgeteilten Beispielen bezeichnet der nur durch die fünf Linien gezogene Taktstrich einen leichten, der durch zwei oder mehrere Liniensysteme ganz durchgezogene Taktstrich einen schweren Takt innerhalb des metrischen Schemas. Punktierte Taktstriche bedeuten (nach Riemann) die Elision eines schweren Taktes (Umdeutung eines „schweren“ Taktes zu einem „leichten“).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

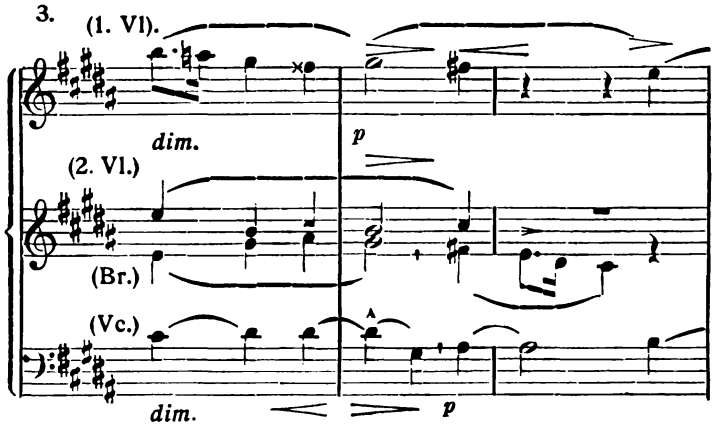
Um ein anschauliches Bild der verschiedenartigsten Verwendung dieser Kadenzformel durch Beethoven am sichersten und schnellsten zu gewinnen, und um ihren Einfluß auf Vortrag und Phrasierung am leichtesten übersehen zu können, teile ich eine größere Anzahl Beispiele aus seinen Werken hier in extenso mit. Ein ausführlicher Kommentar wird dadurch entbehrlich.

A. Schlichte Form

Str.-Quart. op. 18 No. 5, Andante cantabile, Var. 3:



Str.-Quart. op. 131, Adagio quasi un poco andante:



ebenso Takt 18.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dieser Seufzer, dieses ermattete Zurücksinken zählt zu den vielen Eigentümlichkeiten des großen Meisters, die seinem sehnsüchtigen, überschwenglichen, leidenschaftlichen Charakter entflossen.

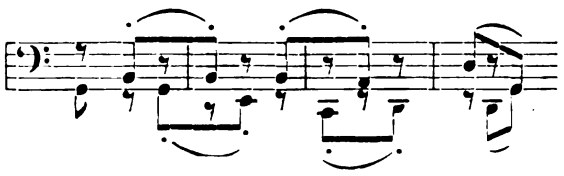
Klav.-Son. op. 106, erster Satz:



Str.-Quart. op. 130, Alla danza tedesca:

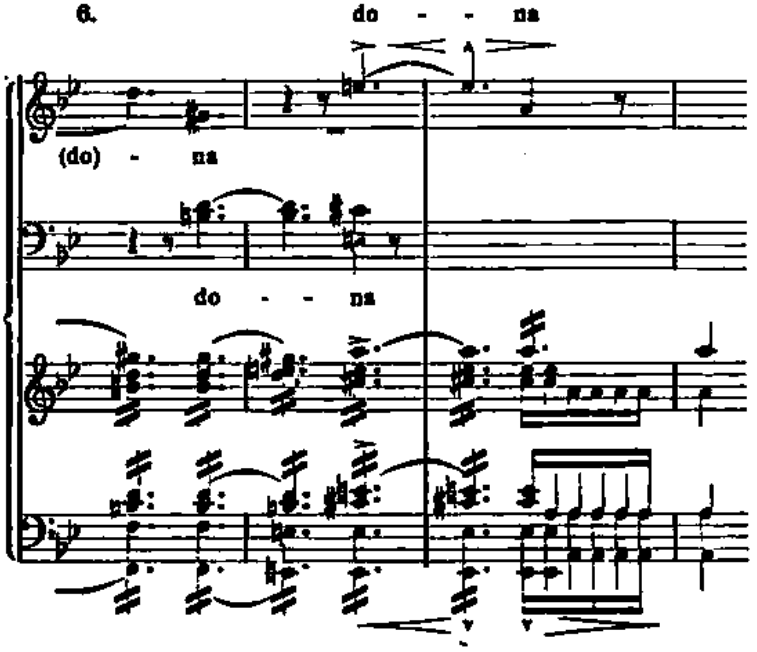


Kadenztypus e). Der auf das erste Achtel des zweiten Taktes fallende Quartsextakkord ist nur scheinbar ein solcher. Die Baßführung ist folgendermaßen zu verstehen:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

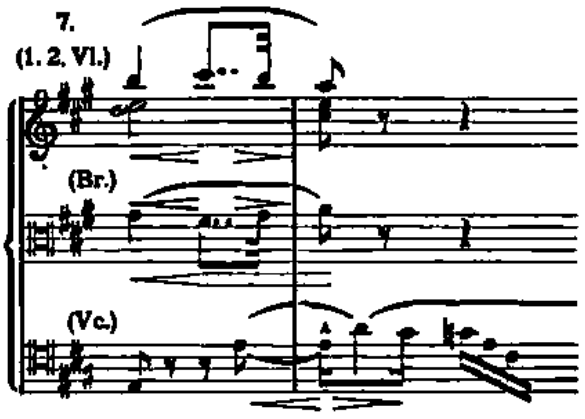
Missa solemnis, Dona nobis pacem (kl. Part. S. 378):



Kadenztypus g), mit um ein Achtel verspäteter Auflösung des Vorhaltes, so daß zwei agogische Akzente notwendig werden!

Bei den folgenden Beispielen ist der Auflösungston zugleich Anfangston eines sich anschließenden neuen Motivs.

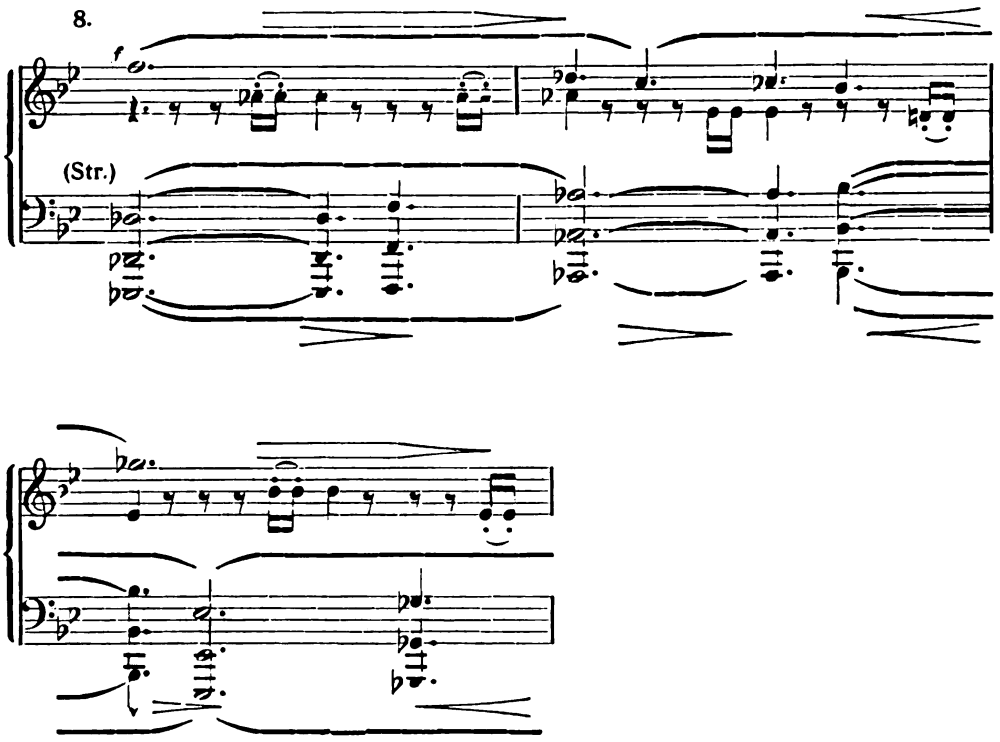
Str.-Quart. op. 131, Andante ma non troppo:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

IX. Symph., op. 125, Adagio molto:

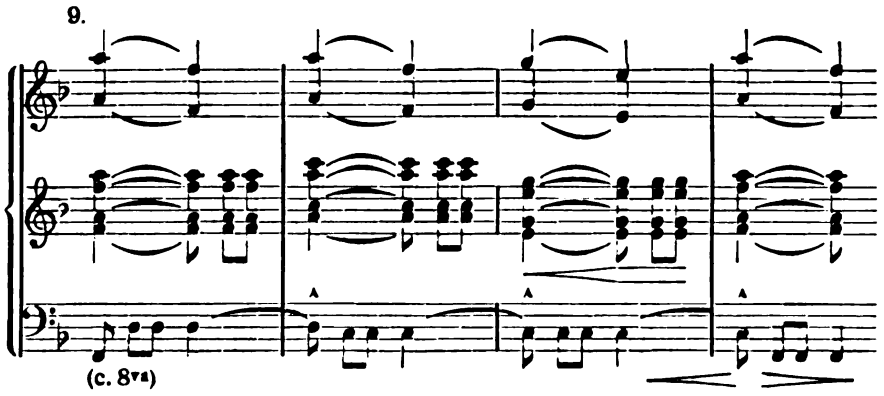
8.



Eine der gewaltigsten und genialsten Stellen.

VI. Symph. op. 68, erster Satz, Coda:

9.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Str.-Quart. op. 131, letzter Satz:



Mit, durch die rhythmische Motivgliederung (wie auch schon im vorhergehenden Beispiele) erzwungener Trennung von Vorhalts- und Auflösungston.

Wie der Quartsextakkord, durch den Einfluß einer weiblichen Endung in den oberen Stimmen, bis in die Mitte des Taktes vorrücken kann, ersehen wir aus folgenden Beispielen:

Str.-Quart. op. 130, Finale:



(Das h′ im letzten Takte ist selbstverständlich nur Wechselnote).

Klav.-Son. op. 110, Adagio ma non troppo:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Während hier der Quartsextakkord auf einen schweren Takt höherer Ordnung, den achten, trifft, finden wir ihn beim erstmaligen Vortrag dieser wunderbaren Melodie — vor der Fuge — schon auf dem sechsten:

13.



(vgl. auch op. 111, Arietta, Var. 2, zweiter Teil, Takt 6). Variatio delectat.

Aber auch das Hinüberreichen der Vorhaltsauflösung bis in den nächstfolgenden leichten Takt kommt vor und könnte „Uneingeweihte" zu falscher Phrasierung verleiten.

Klav.-Son. op. 106, Schluß des ersten Satzes:

14.



Str.-Quart. op. 131, Allegretto:

15.



Man vergleiche die kurz darauf folgende Parallelstelle in F-dur, wo (wie schon in den Beispielen 12, 13) der Tonikaakkord in der Grundlage an Stelle des Quartsextakkordes wieder eingeführt wird.

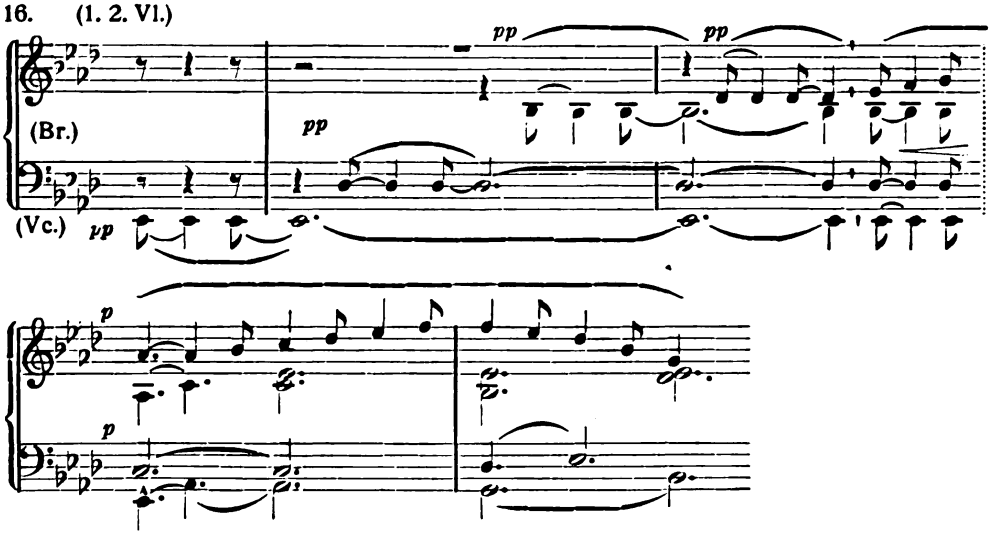
Verstärkte Pausenwirkungen werden wir noch weiter unten kennen lernen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Umdeutungen schwerer Takte zu leichten mögen folgende Beispiele illustrieren:

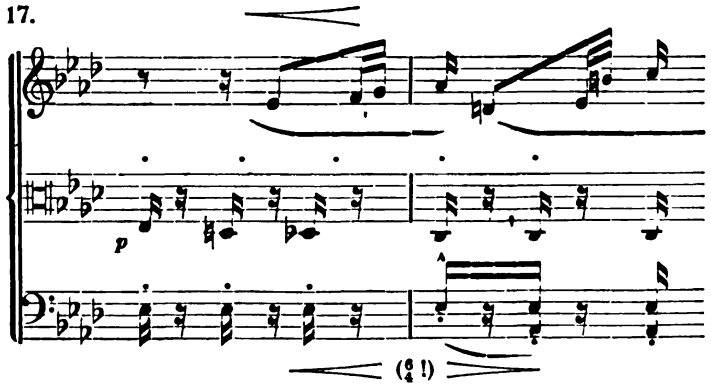
Str.-Quart. op. 127, Adagio:

16. (1. 2. Vl.)



Wie durch die Umdeutung der Quartsextakkord beinahe unfreiwilligerweise in einen leichten Takt hineingedrängt wird, so bleibt nun, nicht nur im siebenten Takte des Adagios — dem fünften des eigentlichen Themas — sondern auch in der zweiten Variation (Andante con moto) der kadenzierende Baßschritt an den leichten ersten und fünften Takt gebunden. Es ist auffallend, daß die Wirkung des Quartsextakkordes zu Anfang der zweiten Variation bestehen bleibt, trotzdem die Bratsche tiefer geführt wird als das Cello:[1])

17.



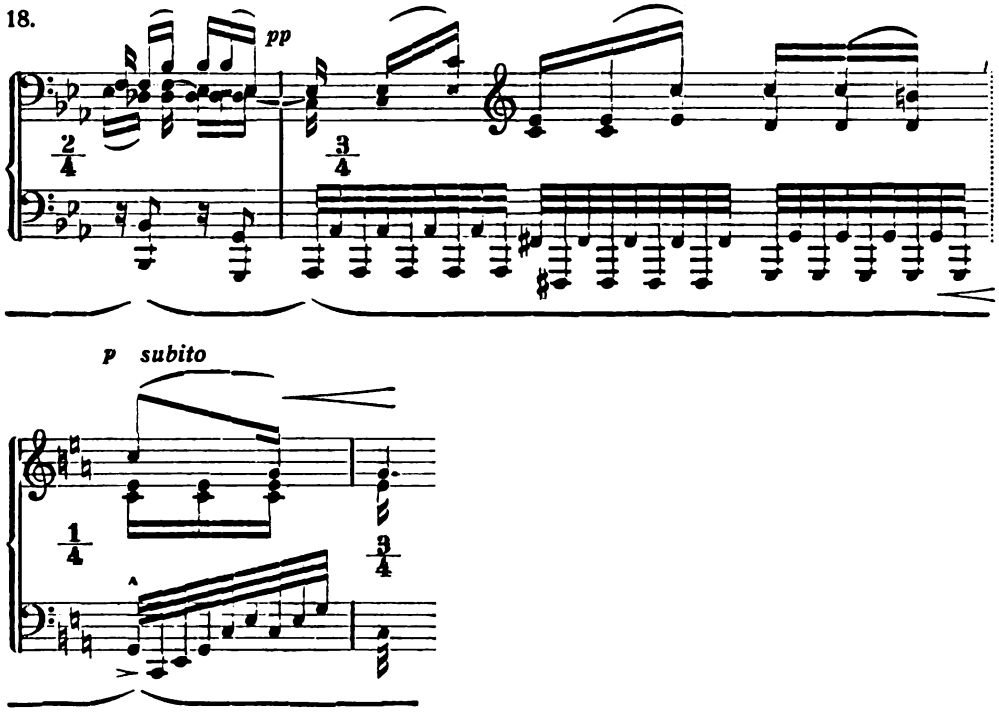
[1]) Eine ausführliche Auseinandersetzung über diesen Punkt ist hier unmöglich. Wir begnügen uns zu betonen, daß nicht immer der der Noten-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weitere Beispiele einer „verdeckten" Quartsextakkordwirkung wolle man noch in op. 59 No. 1 (Allegretto vivace, Takt 242) und in op. 127 (Finale, Takt 49) nachsehen.

Klav.-Son. op. 111, zweiter Satz, Übergang zu Var. 5:

18.



Zwei der schärfsten rhythmischen Gegensätze, die man sich je ausdenken kann, prallen hier aufeinander. Der erwartete Abschluß auf die schwere Zeit des schweren Taktes — bleibt aus; dafür setzt das Hauptthema mit dem Auftakte (!) zu seinem ersten, leichten Takte ein. Die gewaltige,

schrift nach, sondern der dem Klange nach am schärfsten hervortretende tiefere Ton als eigentlicher Baßton im Sinne der Generalbaßbezifferung zu betrachten ist, und weisen auf die in der Männerchorliteratur übliche Kadenzformel hin, wo der kräftigere zweite Baß die Wirkung des Sekundakkordes vollständig paralysiert.



Vgl. dazu: Beethoven, op. 106, Schluß des Scherzo
op. 127, Var. 3, Takt 5
op. 130, erster Satz, Takt 73
op. 131, Presto, E-dur, Takt 21.

(Der außergewöhnliche Fall, daß ein Akkord in der Grundlage als Sextakkord (!) aufzufassen sei, findet sich in der Klav.-Son. op. 57 [appassionata], im ersten Satze, Takt 151.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diese zwei so verschiedenen Welten trennende Kluft aber wird durch die Vorhaltsbildung des Basses leichtbeschwingt überbrückt.[1])

Das Märchen von der Naivität des genialen Schaffens möge man doch endlich abschütteln. Daß die Konzeption solcher grandiosen Wirkungen ein starkes Wollen und ein großes Können zur Voraussetzung hat, muß man ohne Einschränkung zugeben.

Aus der Missa solemnis wollen wir noch einige allgemeine Beispiele angeben:

Kl.-Part. Seite 5, Takt 6; S. 15, T. 3; S. 16, T. 2; S. 22, T. 3; S. 192, T. 5; S. 193, T. 2; S. 194, T. 5; S. 205, T. 3; S. 206, T. 1; S. 247, T. 4; S. 356, T. 2.

Aber mit dieser schlichten Form begnügt sich Beethoven nicht. Mit welchem Reichtum er auch diese scheinbare Kleinigkeit auszustatten gewußt und mit welcher zielbewußten Absicht er sich um Erhöhung ihrer Ausdruckswirkung bemüht hat, wollen wir durch weitere Beispiele belegen.

B. Mit Wechselnoten verziert

op. 120, Var. 8:

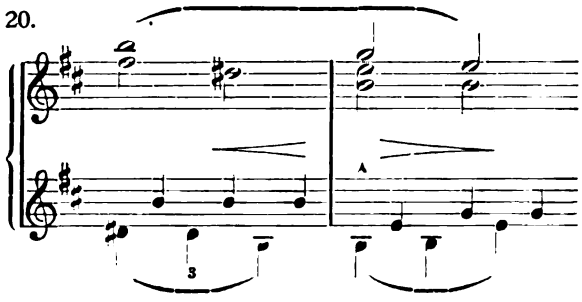
19.



C. Figurativ bereichert

Klav.-Son. op. 106, erster Satz:

20.



Hierher gehört auch Beispiel 14.

[1]) Es ist zu bedauern, daß die in älterer Zeit übliche, rein mechanische Art die Taktstriche zu setzen, wie sie hier das Original aufweist, das Verständnis für solche rhythmische Komplikationen erschwert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

D. Mit einer Pause als Stellvertreterin des Vorhalts

Klav.-Son. op. 2 (!) No. 2, Scherzo[1]):

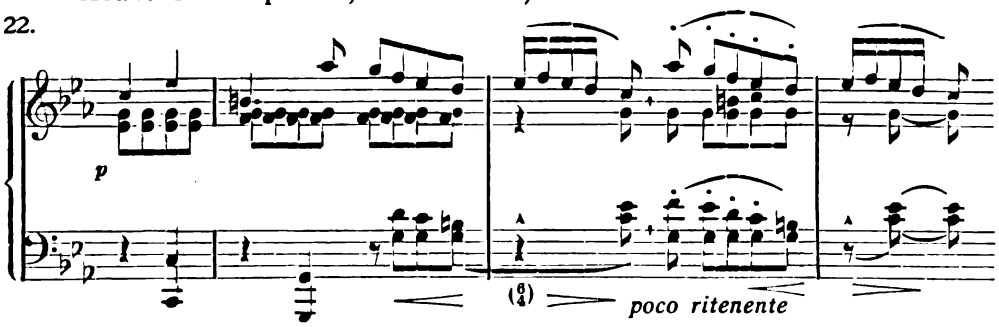
21.



Allerdings sind Fälle wie dieser, wo eine andere Auffassung der Pause ausgeschlossen ist, sehr selten, z. B.:

Klav.-Son. op. 111, erster Satz[2]):

22.



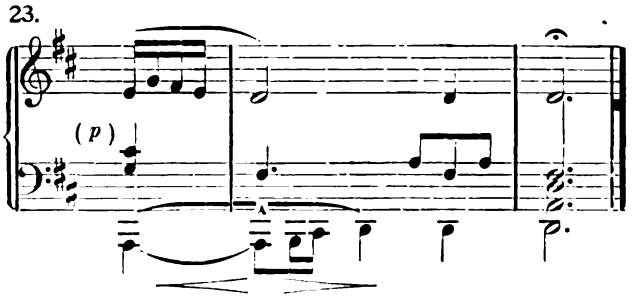
(vgl. auch Streich-Quintett, op. 29, Scherzo, Schluß des Trio). In den meisten Fällen wird die Pause den Tonika-Akkord in der Grundlage vertreten und in diesem Sinne kommt sie, auch vor Beethoven, außerordentlich häufig vor.

E. Mit Durchgangstönen melodisch ausgefüllt

Neben der schlichten Form am häufigsten vorkommend.

Klav.-Son. op. 2 (!) No. 2, Schluß des Largo:

23.



[1]) Vgl. Muzio Clementi: Didone abbandonata, Schluß des ersten Satzes.
[2]) Die Taktstriche sind im Original wiederum „falsch" gesetzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

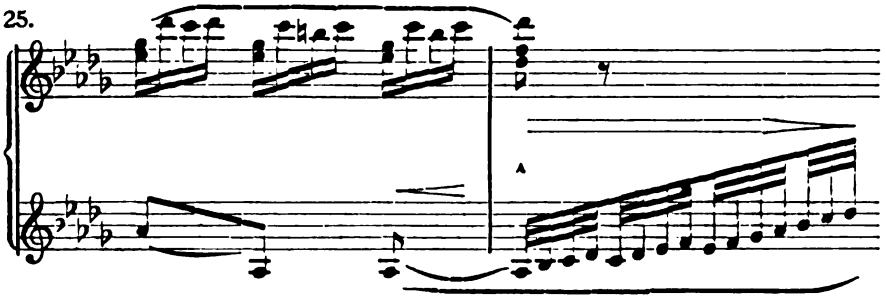
Klav.-Son. op. 57, zweiter Satz:

24.



Während Beethoven bei der zweiten Variation wieder zur schlichten Form zurückkehrt, erweitert er in der dritten die figurativ-melodische Linie ganz gewaltig:

25.



und



Einfacher ist der Schluß:

26.



op. 120, Variat. 25:

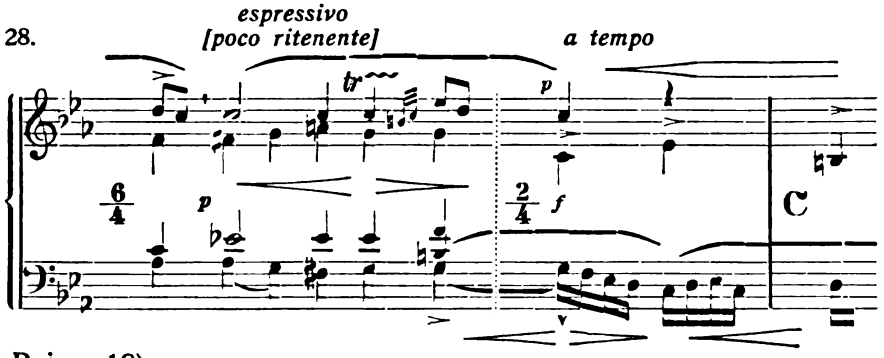
27.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klav.-Son. op. 111, erster Satz:[1])

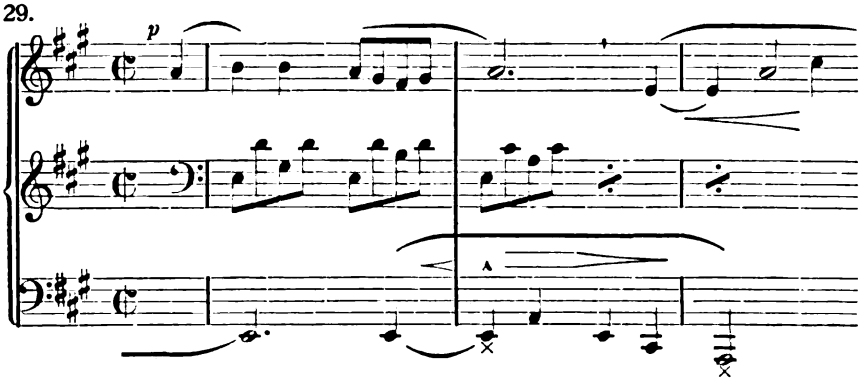
28.



(vgl. Beisp. 18).

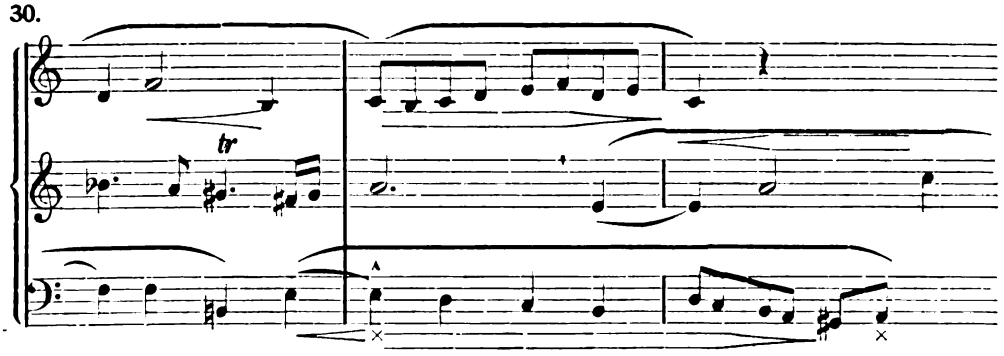
Klav.-Vl.-Son. op. 30 No. 1, Allegretto:

29.



Ebenda Var. 5 (Minore):

30.



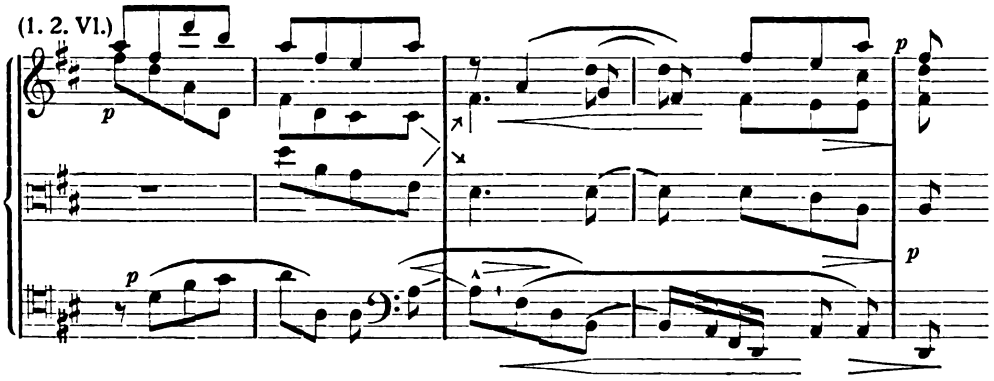
[1]) Dieses Beispiel ist auch wegen des ausgeschriebenen Ritardandos, das den 4/4-Takt zu einem 6/4-Takte ausreckt, bemerkenswert. Das regelmäßige Schema wäre:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Str.-Quart. op. 95, Allegretto ma non troppo:

31.



F. In Verbindung mit einem Trugschlusse

Klav.-Son. op. 14 No. 2, erster Satz:

32.



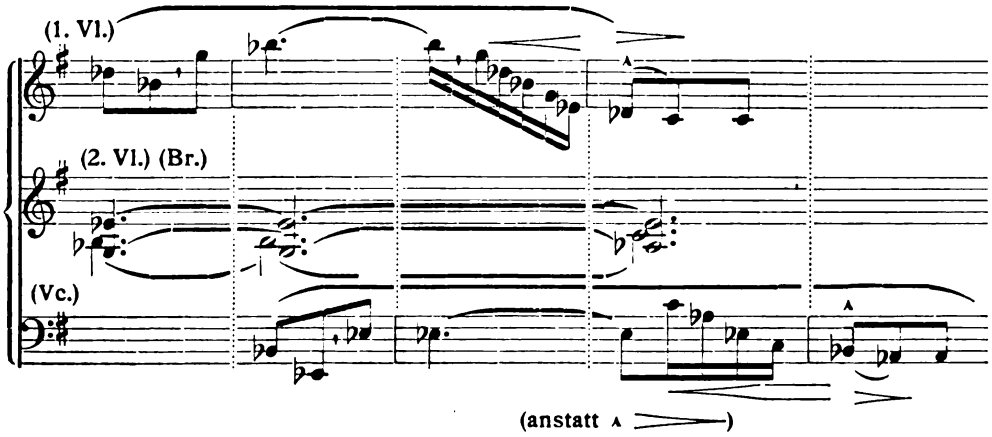
Einer bloß kontrapunktischen Versetzung des melodischen Motivs in die Baßlage nähern sich Fälle wie in der Achten Symphonie op. 93 (Takt 40—41 der Durchführung im ersten Satze, sowie der prachtvolle Einsatz des Hauptthemas am Schluß desselben, mit Umdeutung des schweren Taktes zum leichten), oder in der Klav.-Vl.-Son. op. 30 No. 2 (Takt 75). (Vgl. auch Klav.-Vl.-Son. op. 23 [erster Satz, Takt 13 der Durchführung], Klav.-Son. op. 81ª [letzter Satz, Hauptthema] usw.) Daß durch diese Kadenzformel die Baßführung auch an anderen, nicht kadenzierenden Stellen mehr durchgehender Art beeinflußt worden, ersieht man aus Str.-Quart. op. 59 No. 1 (letzter Satz, Takt 81—84) und op. 59 No. 3 (erster Satz, Allegro vivace Takt 20—21). Von hier zu einer noch freieren Verwendung des Quartsextakkordes ist nur ein kleiner Schritt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie durch motivische Engführung die rhythmischen Verhältnisse eine Verschiebung erfahren können und wie dadurch auch die Vorhaltsbildung im Basse ganz aufgehoben werden kann, zeigt folgendes Beispiel:

Str.-Quart. op. 59 No. 2, Durchführung:

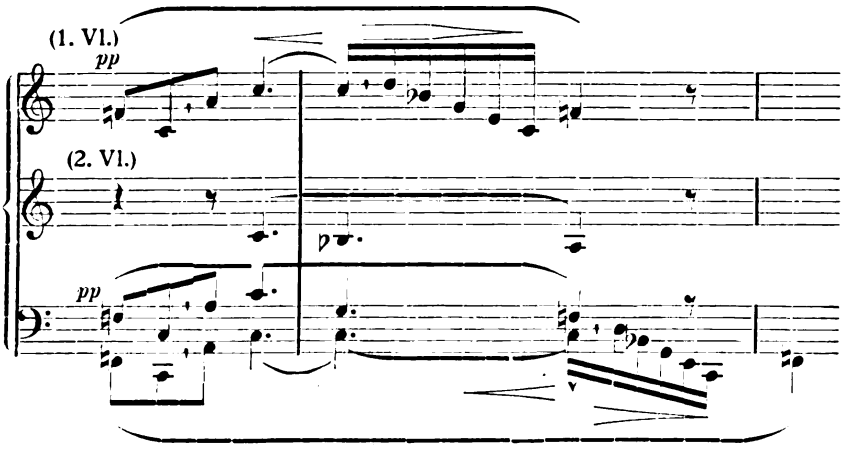
33.



Handelt es sich bei allen bisher aufgewiesenen Fällen um eine scheinkonsonante Form des Baßvorhaltes, so können wir doch auch Beispiele angeben, bei denen, durch eine „handgreiflichere" Verbindung der Tonika in den oberen mit der Dominante in den unteren Stimmen, der dissonierende Charakter derselben schärfer hervortritt.

Str.-Quart. op. 59 No. 2, erster Satz:

34.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Str.-Quart. op. 131, Andante ma non troppo:

35.



Damit schließen wir unsere Untersuchung ab.

Wie so viele andere, so ist auch diese Eigentümlichkeit des Beethovenschen Stils kopiert worden.

Nur wenige Hinweise:

Berlioz, Ouvertüre zu „Béatrice et Bénédict"
(Andante, Takt 25, kl. Part. S. 9).

Liszt, Messe für Männerstimmen
(Part. S. 18, descendit de coelis).
„ Christus: Klav.-Ausz. S. 100.

Schumann, Trio op. 80
(erster Satz, Takt 147).
„ Carnaval op. 9
(Coquette, Replique, Aveu).
„ Dichterliebe, No. 6, Takt 35.

Auch Brahms, Reger u. A. haben Gebrauch davon gemacht. Bei allen handelt es sich jedoch nur um eine gelegentliche Anwendung. Eine systematische Wiederaufnahme und Weiterentwickelung hat keiner versucht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

77. **Julius Kapp**: Richard Wagner. Eine Biographie. Mit 112 Abbildungen. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1910. (Mk. 3.—.)

Wir sind in den letzten Jahren mit einer fast überreichen Ernte von Wagnerschriften beglückt worden, so daß unsere Scheuern zum Bersten vollgepfropft sind. Leider ist aber mit gutem Weizen auch ein erklecklich Maß Spreu mit in den Bücherschrank geraten, und speziell die populäre oder populär sein wollende Wagner-Literatur dürfte nach einer reinlichen Säuberung sich in manchen Exemplaren an einem nicht vorhergesehenen Orte wiederfinden. Den Kenner solcher Verhältnisse überläuft ein gelinder kalter Schauer, wenn von populären Wagnerschriften geredet wird, und angesichts dieses Umstandes möchte man sich wirklich des Gebrauchs einer ähnlichen Bezeichnung entschlagen, will man nicht gleich Achselzucken und spöttisches Lächeln hervorrufen. Indessen, wenn ich den Titel Volks-Wagnerbuch jetzt doch anwende, so wird nach dem Vorhergesagten jeder wissen, daß er im guten Sinne gemeint ist und ernsthaft aufgefaßt werden soll. Kapps Buch verdient eine solche Bezeichnung. Sein Verfasser strebt nicht nach dem Ruhme, Vermittler unerhörter Neuigkeiten zu sein; er hat aber in dem ihm vorgeschriebenen Rahmen zweifellos ganz Ausgezeichnetes geschaffen. Wir kennen ihn aus seinen zwei Lisztbüchern als einen Biographen, der kein Bälgetreter traditioneller Meinungen ist, und auch das vorliegende Buch imponiert durch die Offenheit, die überall zu bemerkende Objektivität, mit der delikate Erlebnisse und auch künstlerische Fragen behandelt sind. So findet man sich namentlich durch Herzutragen von unbekannten, unterdrückten Briefstellen viel besser als je mit knappen Worten unterrichtet von dem Innenleben Wagners und Mathilde Wesendonks, und auch bei der Würdigung der künstlerischen Produkte begegnet man allenthalben unbekümmerten, kraftvollen Urteilen. Die Anlage des Buches finde ich ganz brillant. Sie zeigt eine eigene Note und wird deshalb selbstverständlich von der Mehrzahl derer, die selbst über eine solche nicht verfügen, angegriffen und bekrittelt werden. Aber es ist immer so: hat man einen neuen Plan, so wird man bei seiner Durchführung gar manchen langsam Dahintrottelnden auf die Füße treten. Kapp gibt zunächst auf 112 großen Seiten ein gedrängtes Bild von Wagners äußerem und innerem Leben; als zweiter Hauptteil folgt eine ebenso ausgedehnte chronologische Übersicht aller Werke, als dritter ein kurzer Abschnitt, der den Meister als Künstler und Menschen betrachtet und sozusagen aus den beiden vorhergehenden Teilen die Essenz bringt, und zum Schlusse kommt ein kleines Wagnermuseum in Bildern anmarschiert, das den Lesern der „Musik“ zwar teilweise schon bekannt ist, in einer so gut geordneten Zusammenstellung aber auch für sie wie vor allem für das große Publikum von außerordentlichem Reiz sein dürfte. Diese Galerie enthält nicht weniger als 111 ganzseitige vorzügliche Reproduktionen von Porträts, Wagnerhäusern, Handschriftlichem usw. Den Angriffspunkt für Krittler wird die Zweiteilung bilden: Wagners Leben — Wagners Werke. Der Autor hat diese Trennung vorgenommen zugunsten eines ganz prachtvollen Gedankens: der chronologischen Registrierung aller einzelnen Schöpfungen. Man kann, da ihm dies so gut gelungen ist, darin das Verdienstlichste seines Buches überhaupt erblicken und diesen zweiten Abschnitt recht wohl ein kleines, in seiner Art treffliches Wagnerlexikon nennen. Nicht nur die musikalischen Werke sind da gebucht, auch jedem einzelnen Gedichte, jedem Aufsatz wird sein Recht. Mit der bloßen Registrierung ist es nicht abgetan; Kapp gibt, wiederum möglichst gedrängt, alles an, was zur Geschichte dieser einzelnen Erzeugnisse gehört und fällt hier manch ausgezeichnetes Urteil. Es könnte hier nur beanstandet werden, daß einzelnen Aufsätzen oder Tonwerken bisweilen vor anderen größere Ausführlichkeit gewidmet wird als sie beim ersten Anschein verdienen mögen; so nimmt z. B. die „Tannhäuser“-Besprechung ebensoviel Raum ein wie die Würdigung des ganzen „Rlng.“ Aber jenes Werk erforderte eben seiner Aufführungsgeschichte wegen mehr Worte. Nicht einverstanden bin ich mit ein paar kritischen Bemerkungen Kapps; ich gestehe aber, daß die meisten der hier in Frage kommenden kleineren Werke verschiedene Beurteilung finden können. Nur bei der Polonaise op. 2, deren vierhändiger Vortrag im Leipziger Akademischen Wagner-Verein immer fröhlichste Stimmung erweckte, wünschte ich die Bezeichnung „durchweg monoton und unerfreulich“ nicht zu finden. Der rein biographische Teil ist in seiner Knappheit mit anerkennenswertem Geschick und guter Darstellung verfaßt. Im ganzen also: ein ausgezeichnetes Buch für den weiten Kreis der Freunde Wagnerscher Kunst und ein Verlagskunststück ersten Ranges, eine so verdienstliche, treffliche Gabe für reichlich vier Mark gebunden darzubieten!

Dr. Georg Kaiser

78. **Alexander Wheelock Thayer**: Ludwig van Beethovens Leben. Mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers und Vorarbeiten von Hermann Deiters neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910. (Mk. 12.00.)

Nach langem, hauptsächlich wohl durch die schwierigen, zeitraubenden Vorarbeiten bedingtem Zögern ist endlich der zweite Band der Thayerschen Beethovenbiographie in ergänzter Neuauflage erschienen. Es steht zu hoffen, daß Verlag und Herausgeber sich beeilen werden, auch den längst vergriffenen dritten Band dem Handel wieder zuzuführen. Denn was man auch gegen Thayers Arbeit im Einzelnen einwenden mag — für die Beethovenforschung bleibt sie das grundlegende Quellenwerk, und das Fehlen des dritten Bandes bildet gegenwärtig eine Lücke, die durch kein anderes Werk der Beethovenliteratur ausgefüllt werden kann. Namentlich nicht für den Musiker, der sich über Einzelheiten aus der Lebensgeschichte des Meisters orientieren und die Ergebnisse der bisherigen Forschung kritisch geordnet überblicken will. Auf den keinerlei Spezialinteressen nachhängenden Leser dürfte dagegen Thayers Werk in der jetzigen Form

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

noch weniger Anreiz ausüben, als in der früheren. Durch enorme Häufung des Materials wie durch Einschaltung der Analysen sind die neu edierten Bände zu fast unförmigem Umfange angeschwollen und als Lektüre im landläufigen Sinne des Wortes ungenießbar. Es wäre daher zweckmäßiger gewesen, die Analysen nicht einzufügen. Thayers Absicht war, eine mit photographischer Objektivität aufgenommene Lebensgeschichte zu bieten. Diesen Endzweck hätten seine Nachfolger im Auge behalten sollen. Die Analysen hemmen nur die Darstellung, vergrößern den Umfang des Buches und bieten als Entschädigung dafür keineswegs etwa eine erschöpfende Übersicht von Beethovens Schaffen oder gar eine eindringende Charakteristik seiner Künstlerpersönlichkeit. Mit der großen und teilweise recht guten Spezialliteratur auf diesen Gebieten kann der neue Thayer, da der Herausgeber sich im Einzelnen naturgemäß auf das notwendigste beschränken mußte, doch nicht wetteifern. Und für die breite Masse des Lesepublikums wird Thayers Biographie durch die Analysen nicht schmackhafter. Sie ist kein Lese-, sondern ein Nachschlagebuch. Also hätte man ihr den von Thayer gegebenen Charakter lassen sollen — sie wäre einheitlicher, organischer, zweckmäßiger erschienen als jetzt, wo sie in zwei einander wesensfremde Teile auseinander fällt. Setzt man sich über diese prinzipiellen Bedenken gegen Deiters' und Riemanns Ergänzungsmethode hinweg, so muß man der Arbeitsleistung namentlich des letzteren aufrichtige Bewunderung zollen. Ich sehe dabei von einigen Flüchtigkeiten in der Textbehandlung ab, obgleich z. B. der zweimalige, zweifellos auf einem Versehen beruhende Abdruck der langen Erzählung von Ries' Empfang bei Beethoven (S. 293 und 479) ein recht peinlicher Lapsus ist. Ich sehe auch davon ab, daß Riemann seine Theorie über Beethovens Zusammenhang mit den Mannheimern eben nicht als Theorie, sondern als Tatsache behandelt. Wenn Riemann hierbei zu der Schlußfolgerung kommt, daß das Kopfmotiv der Es-dur Sonate op. 31 „eine Art Epitaph der Mannheimer Seufzermanier" sei, so muß das ebenso bedenklich stimmen, wie die Ansicht, die häufige Unterschätzung der Es-dur Sonate op. 27 erkläre sich aus Beethovens falscher Einfügung der Taktstriche im ersten Satz. Über solche, sagen wir: befremdenden Sonderlichkeiten muß man hinwegsehen, um die positiven Vorzüge der Riemannschen Arbeit richtig zu würdigen. Diese Vorzüge erblicke ich in der staunenswert fleißigen Zusammentragung und scharfsinnigen Sichtung des gesamten, gegenwärtig bekannten Materials, dem Riemann viele durch eigene Arbeit gewonnene Resultate beifügt. Ich kann die Einzelheiten dieser Forschungsergebnisse hier natürlich nicht aufzählen, möchte aber als besonders interessant die erstmalige Veröffentlichung von 19 Briefen des Bruders Karl van Beethoven an Breitkopf & Härtel hervorheben. Gelingt es Riemann, auch den in Vorbereitung befindlichen dritten Band in ähnlich wertvoller Weise auszubauen, so wollen wir dafür gern seine rhythmischen Spekulationen und Deszendenztheorieen als unvermeidliche Dreingabe mit in Kauf nehmen. Wir wollen uns dann sogar mit seiner unbegreiflichen Wertschätzung des La Maraschen Buches über die zu nachgerade lächerlicher Wichtigkeit aufgebauschte Affäre der „unsterblichen Geliebten" abfinden.

79. **Alfr. Chr. Kalischer: Beethoven und seine Zeitgenossen.** 3. und 4. Band. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (je Mk. 5.—.)

Von Kalischers umfassendem Gesamtwerke „Beethoven und seine Zeitgenossen" liegen nun auch die beiden Schlußbände in geschmackvoller Ausstattung vor. Bekanntlich repräsentiert das ganze Werk eine systematisch geordnete Sammlung früherer Aufsätze, die der unermüdliche Beethovenenthusiast im Laufe der Jahre vereinzelt in Zeitschriften und Tagesblättern veröffentlicht hatte, und die nun, übersichtlich gruppiert, in 4 Bänden: Beethoven und Berlin (I), Beethovens Frauenkreis (II und III), Beethoven und Wien (IV) zusammengefaßt sind. Bringt auch keine dieser Einzelstudien wesentlich neue Forschungsergebnisse, so wird doch dem, der sich über bestimmte Episoden aus Beethovens Leben unterrichten will, alles Wichtige in übersichtlicher Darstellung, mit genauen Quellennachweisen und sachlichen Erläuterungen geboten. Ich hebe aus dem 3. Band besonders hervor die Aufsätze über die Baronin Ertmann, über die Malfattis und Brentanos, sowie über die beiden ersten Solistinnen in der Neunten: Henriette Sontag und Karoline Unger, deren Bilder diesem Bande beigegeben sind. Aus dem letzten Bande sind als sonderlich bemerkenswert zu erwähnen die Studien und Mitteilungen über Beethovens Beziehungen zu Theodor Körner und dessen Braut Toni Adamberger, zu Grillparzer, zu Moscheles und Kuffner. Manches wertvolle Wort aus den Konversationsheften ist durch den unermüdlichen, fast fanatischen Forscherfleiß Kalischers der Allgemeinheit bekannt gemacht worden, und in dieser Erschließung vieler authentischer Quellen ruht die Bedeutung der vorliegenden Sammlung wie Kalischers überhaupt. Mögen die Resultate, zu denen er gelangte, gelegentlich allzusehr von vorgefaßten Meinungen beeinflußt worden sein — das Nutzbringende seiner objektiven Arbeitsergebnisse wird dadurch nicht im Werte vermindert. Da es dem Autor nicht vergönnt war, die Drucklegung seiner Arbeiten für die beiden Schlußbände zu überwachen, so hat Dr. Leopold Hirschberg diese Arbeit übernommen und in pietätvoller Weise durchgeführt. Stielers bekanntes Beethovenporträt ist dem 4. Bande vorangesetzt. Paul Bekker

80. **Ernst Glöckner: Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns.** Verlag: Georg C. Steinicke, München 1909. (Mk. 1.60.)

Immer mehr und immer häufiger wird E. T. A. Hoffmann, der ebenso vielseitige und geniale wie exzentrische Mensch und Dichter auch als Musiktheoretiker, besonders Ästhetiker, beachtet und geschätzt, während andererseits die Versuche, auch seine musikalischen Kompositionen wiederzubeleben, bisher mißlungen sind. In der Tat ist dieser Vorahner des Gesamtkunstwerkes derjenige gewesen, der das Mystische, Jenseitige, Metaphysische des Wesens der Musik

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

am tiefsten zuerst erkannt hat, wenn er auch seine Einsichten meist wieder in mystischer, mehr an die Empfindung als an den Verstand gerichteter Weise vorträgt. In der vorliegenden kleinen Schrift wird nun nachgewiesen, daß Hoffmann auch in dieser Beziehung ein Kind der romantischen Epoche ist, wenn auch wohl das eigenartigste. Wie es der Romantik eigentümlich war, daß sie gern die Grenzen der Einzelkünste verwischte, Töne als Farben und Farben als Töne wahrnahm, so war sie auch ganz mit Musik durchtränkt. Glöckner sucht dies nach einem weit ausholenden, aber kurzen historischen Exkurse zu beweisen. Heinse war der unmittelbare Vorgänger dieser neuen Richtung. Es folgten die beiden Schlegel, von denen der eine, August Wilhelm, die Architektur „gefrorene Musik" nannte, und der andere, Friedrich, als einer der ersten Musik und Philosophie in Parallele stellte; Novalis, Tieck, Wackenroder, Jean Paul, Schelling, für welche die Musik die Kunst des Jenseitigen bedeutete; endlich die Erstreber einer Gesamtkunst, unter denen zunächst wieder der Nachtbesinger Novalis, ferner Tieck, dann aber Ph. O. Runge und E. T. A. Hoffmann zu nennen sind. Der Autor betrachtet seine Aufgabe bisweilen wohl mit gar zu nüchternem Blick, womit man den Romantikern leicht Unrecht tut; auch zieht er Konsequenzen, gegen die man lebhaft opponieren und ankämpfen möchte, was nur leider an dieser Stelle nicht möglich ist; im ganzen gibt er jedoch bei größter Gedrungenheit ein klares und übersichtliches Bild, kein nur literarisches, sondern wirklich ein anschauliches, von der Kunstepoche, deren Beleuchtung er sich zum Ziel gesetzt hatte.

Kurt Mey

MUSIKALIEN

81. **Hans Fährmann:** Sonate No. 8 (es-moll) für Orgel. Werk 46. Verlag: R. Forberg, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Der als Orgelkomponist längst bekannte Autor hat ohne Zweifel mit seiner neuen Sonate einen guten Wurf getan, und wird voraussichtlich damit mehr Verständnis und neue Freunde seiner Muse gewinnen. Fährmanns Stil hat sich merklich geklärt, er versteht es, ohne Aufwand überreichlicher Mittel viel zu sagen, und dies kann für die Beurteilung seiner Kunst nur von Vorteil sein. Dieser Wandel offenbart sich schon äußerlich im Technischen, insofern bis auf ein paar Stellen die Wiedergabe für einen guten Spieler keine wesentlichen Schwierigkeiten bringt. Dem von tiefem Ernste beherrschten Werke ist ein Zug ins Große eigen, und das Interesse wird trotz beträchtlicher Länge (30 Seiten) dauernd wachgehalten, dank einer glücklichen Erfindung und nie versagenden Kompositionstechnik. Es finden sich viele Stellen von großer Schönheit ohne jede Weichlichkeit, die gelegentliche Härten im Zusammenprall der Wogen vergessen lassen. Fährmanns Harmonik ist eigenartig gefärbt und bringt infolge seiner Vorliebe für verminderte Terzen oft interessante Akkordgebilde. Des Komponisten geübte Hand reiht Abschnitte verschiedenen Charakters, die sich gegenseitig heben, in wohlberechneter Steigerung zu einem großen Satze aneinander. Sehr schön ist das in der Mitte befindliche Adagio sostenuto, das der das Hauptthema verarbeitenden kunstvollen Fuge vorangeht. Konzertspieler werden an dieser Sonate eine lohnende Bereicherung ihrer Programme finden und seien deshalb mit Nachdruck darauf hingewiesen.

82. **Paul Ertel:** Präludium und Doppelfuge über den Choral „Wachet auf" für Orgel. Werk 23. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Ertel hat sich bereits durch eine achtunggebietende Passacaglia (Werk 19) in der Orgelliteratur bekanntgemacht und bietet auch mit diesem neuen Werke dem Konzertspieler eine interessante und dankbare Aufgabe. Das Werk ist geschickt und übersichtlich aufgebaut und gibt Gelegenheit zu tonmalerischen Registriereffekten. In der satztechnisch frei behandelten Doppelfuge treten, zuerst einzeln durchgeführt, ein guterfundenes bewegtes Sechszehntelthema und die erste Choralzeile auf den Plan.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

83. **Karl Bleyle:** „Gnomentanz" für großes Orchester. op. 16. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Partitur Mk. 16.—.)

Der begabte Komponist hat hier ein schon öfter behandeltes Thema wiederholt und mahnt dadurch zum Vergleich mit älteren Vorbildern, vornehmlich dem entzückenden Scherzo aus Raffs „Waldsymphonie", das den Tanz der Dryaden so sinnreich und anmutig schildert. In Bleyles Arbeit ist alles derber und kräftiger, wahrscheinlich ist auch die Konstitution der Gnomen ihren lieblichen Waldschwestern gegenüber auch um vieles materieller. Das Stück ist kurzweilig und von gesunder und hübscher Erfindung. Wie man so etwas zu eignem Ergötzen, aus reiner Schaffensfreude, aus Lust am Fabulieren heraus ersinnt.

84. **Otto Taubmann:** Der 92. Psalm, für gemischten Chor. Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin. (Partitur Mk. 2.—.)

Ein schönes und ernstes Werk voll tiefer Empfindung und von überlegenem Können, dessen Gedanken fesseln und den Hörer zur Andacht zwingen.

85. **Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss:** Dritte Symphonie (e-moll). op. 28. Verlag: C. Giessel jr., Bayreuth. (Partitur Mk. 20.—.)

Der fürstliche Tonsetzer gibt mit diesem opus ein achtunggebietendes Dokument gediegener Arbeit und großen Strebens. Aus jedem der Sätze spricht der gebildete Musiker, der sich an den Klassikern, vorzüglich an Brahms vollgesogen hat, der den Apparat beherrscht, aber genug aus Eignem zu geben hat. Die Wahl der Themen, Sorgfalt im Durchführungsteil, bewußte Steigerungen zu den Höhepunkten verdienen nachdrückliches Lob. Mag man heutzutage über klassizistische Formgebung, Wahrung der Tonalität, Respektierung ähnlicher historischer Erbteile wie immer denken, angesichts dieser klar entwickelten Themen, des echten Symphoniecharakters, wie er sich hier offenbart, und der natürlichen, noblen Sprache muß man doch die freudige Genugtuung empfinden, daß die aristokratische und autoritative Kunst unserer großen Meister noch immer einen lebendigen Nachhall in den Herzen der nachschaffenden Generation gefunden hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

86. **Stanislas Lipski:** Quatre morceaux pour Piano. op. 2. Verlag: H. Schröder succ. Berlin W. — Drei Lieder. op. 3. Ebenda. — Trois morceaux pour Piano. op. 4. Verlag: A. Piwarski & Co., Krakau. — Polonaise pour Piano. op. 5. Ebenda.

Eine liebenswerte Begabung lernen wir in dem Autor kennen. Seine Lyrismen, das Vermögen, an sich hübsche Einfälle zu abgerundeten Formen auszubilden, reichen für die musikalischen Genrebilder, als welche sich die vorliegenden Klavierstücke erweisen, aus, und da der Komponist ohne Affekt auftritt, hinterlassen seine Darbietungen einen wohltuend-harmonischen Eindruck. Als gut gelungen bezeichnen wir vor allem die Polonaise, die ganz den ritterlichen Geist atmet, den Chopin dieser Spezies in vorbildlicher Weise gegeben hat. Den Liedern ist jener melancholische Einschlag eigen, den der Slawe liebt und der ihm, bedient er sich der eigenen Sprache, auch so wohl ansteht.

Gustav Kanth

87. **Erich J. Wolff:** Lieder und Gesänge. op. 22, 23, 24, 25. Verlag: Harmonie, Berlin.

In vier ansehnlichen Heften bietet der Komponist nicht weniger als 25 Gesänge dar und beweist schon dadurch, daß es ihm ernst ist um die Erlangung des Heimrechtes im deutschen Liedertempel. Aber weniger wäre vielleicht doch mehr gewesen, denn es findet sich in jedem Hefte das eine oder andere Stück, das bei strengerer Selbstkritik hätte fortfallen müssen. Op. 22 (Sieben Lieder, komplett Mk. 5.—) zeigt den Komponisten als Anhänger der modernsten Manier dadurch, daß er schon in der ersten Zeile des ersten Liedes viermal die Taktart wechselt, eine Erscheinung, die sich auch in seinen anderen Liedern häufig wiederholt. Die Komponisten scheinen zu glauben, daß dieser Taktwechsel sehr gewissenhaft und gelehrt aussieht, aber ich für meinen Teil erkenne darin nur den Ausdruck des Unvermögens, ein Gedicht als Ganzes zu erfassen. Gelingt dies dem Komponisten, so wird er sicherlich einen einheitlichen Rhythmus finden, zumal für ein kurzes Gedicht von zwölf Zeilen. Die melodische Erfindung ist bei den sieben Liedern des op. 22 nicht bedeutend, sondern erscheint meist als gekünstelte Deklamation; dagegen verdient die Schlichtheit des Klaviersatzes ebenso Anerkennung wie der musikalische Stimmungsreichtum der Nachspiele. Als die besten Nummern des Heftes möchte ich „Der Rekrut“ und „Liebesmelodie“ bezeichnen. — Wesentlich höher stehen die „Vier Mädchenlieder“ nach Paul Heyse op. 23 (Preis kompl. Mk. 2.50). Hier ist der Einfluß Hugo Wolfs um so förderlicher gewesen, als sich der Komponist dabei doch seine Selbständigkeit gewahrt hat. In der Melodieführung liegt hier ein erfreulich lebendiger Zug, ein tiefes Atmen, das von der oft gerügten melodischen Kurzatmigkeit moderner Lieder sehr vorteilhaft absticht; auch die Gesamtstimmung der Dichtungen ist glücklich erfaßt und festgehalten, sodaß es schwer ist, einem der vier reizvollen Lieder den Vorzug vor den anderen zu geben. — Das op. 24 bringt „Zehn Lieder“ nach Gottfried Keller (komplett Mk. 6.—), die nicht ganz auf der Höhe der vorigen stehen. So z. B. ist „Perlen der Weisheit“ wenig eindrucksvoll. „Nun schmücke mir dein dunkles Haar“ wirkt trotz der temperamentvollen Klavierstimme recht einförmig, weil die Melodik allzu oft Folgen desselben Tones bringt. „Der Herr gab dir ein gutes Augenpaar“ ist ein wahres Musterbeispiel taktlicher Ungleichförmigkeit. Es scheint überhaupt, als ob die dichterische Eigenart Kellers dem Komponisten nicht sehr zusage. „Das Gärtlein dicht verschlossen“ ist mir in seiner zarten Schlichtheit das liebste Lied dieses Heftes; sodann wären noch das feurige „Mir glänzen die Augen“ und „Die Lor' sitzt im Garten“ hervorzuheben. — Das Heftchen op. 25 enthält vier „Neue Kinderlieder“ (komplett Mk. 2.50). Deren Kinderton erscheint mir leider nicht natürlich genug; die Sachen sind nett, aber gekünstelt; am besten gefällt mir „Ich und du“, weil es am naivsten ist.

88. **Felix Weingartner:** Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 46 und 47. (Einzeln geheftet je Mk. 1.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vorliegenden „Fünf Lieder“ des op. 46 und „Vier Lieder“ des op. 47 zeigen den Komponisten auf einer anderen als der gewohnten Bahn. Ihn, den vornehmen Musiker, der bisher die unbedingte Vorherrschaft der Singstimme festgehalten hatte, reizte es wohl, zu zeigen, daß ihm die gegenteilige Art des Liederstils auch kein Buch mit sieben Siegeln sei. Und der Einfluß, den die gruseligen Geschichten von „Salome“ und „Elektra“ auf den modernen Nervenmenschen ausüben, offenbart sich sogar an Weingartner, denn sonst würde er es weit von sich gewiesen haben, das sadistisch-schwüle Gedicht „Der Sklave“ von Marie Madeleine zu komponieren. Offenbar ist Weingartners Tätigkeit als Opernleiter nicht ohne Einwirkung auf seine Gesangskompositionen geblieben, denn die vorliegenden neuen Lieder sind in der großen Mehrzahl auf der Grundlage des modern-deklamatorischen Stils aufgebaut. Dazu kommt eine auffallende Vorliebe für chromatische Führung der Singstimme und ein unverkennbares Bemühen, auf den Effekt hinzuarbeiten. Gewiß, Weingartner beweist mit diesen Veröffentlichungen, daß er „auch so“ schreiben kann, aber ich möchte die Hoffnung aussprechen, daß er bald zu seiner früheren Weise zurückkehrt, denn sie war ruhiger, tiefer und natürlicher als die neue. Selbstverständlich sind die vorliegenden Lieder an sich wertvoll genug, um das Interesse zu wecken. „Die Märchen“ z. B. ist ein außerordentlich feines Stück. „Perlen“ und „Lied des Glücklichen“ seien ferner besonders hervorgehoben; das letztgenannte halte ich für das beste von allen, weil es melodisch das reinlinigste ist. Auch „Ein Rosenzweig“ verdient Beachtung. Die Klavierstimme ist technisch nicht schwierig, erfordert aber einen vortrefflichen Spieler, der ihre organische Verbindung mit dem Gesange klar herauszuheben weiß.

F. A. Geißler

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Komische Oper. Zum erstenmal: „Abbé Mouret", Dichtung von Adalbert von Goldschmidt, Musik von Max von Oberleithner. Eine jener Novitäten, denen gegenüber es sich kaum verlohnt, viel Worte zu verlieren. Zola's Novelle „Die Sünde des Priesters" hat der Textbearbeiter zu einem ungebührlich langen, zur Hälfte aus weitschweifigen Monologen bestehenden Libretto umgestaltet, ohne die spannenden Reize der Erzählung bühnenwirksam auszunutzen. Und das schöpferische Vermögen des Musikers ist so gering, daß es nicht einmal den wenigen Dialog-Episoden Interesse zu verleihen vermag, geschweige denn den großen Einzelszenen. Wenn Oberleithner überhaupt Talent hat, so kann dies nur in einer gewissen Nachahmungsgabe gefunden werden. Wahllos reiht er allerlei verbrauchte Phrasen aus der Opernliteratur der letzten zwanzig Jahre aneinander, ohne auch nur durch die Art der Zusammenstellung wenigstens künstlerischen Geschmack und achtbares Können zu bekunden. Die Wiedergabe war dekorativ äußerst prächtig und stimmungsvoll, in der Darstellung (mit Margarethe Siems aus Dresden und Adalbert Holzapfel in den beiden Hauptrollen) ansprechend, orchestral minderwertig.

Paul Bekker

BRESLAU: Josef V. von Wöß, der Schöpfer der dreiaktigen Oper „Flaviennes Abenteuer", die hier ihre Uraufführung erlebte, ist auf musikdramatischem Gebiet ein Neuling. Als Symphoniker, Kammermusik- und Kirchen-Komponist hat der jetzt 47jährige (geboren in Cattaro, ansässig in Wien) bereits eine ziemlich umfangreiche Tätigkeit hinter sich. Das Textbuch lieferte ihm Wilhelm Schriefer (gestorben 1909), der offenbar nach einer galanten französischen Rokoko-Novelle im Stile des Faublas gearbeitet hat. Auf solche Abstammung weisen Namen und Taten der Personen deutlich hin. Leider hat die Handlung selbst wenig vom Geiste des Originals bewahrt. Sie ist recht oberflächlich gestaltet, arm an anmutigen Episoden, aber reich an unwahrscheinlichen Situationen. Flavienne, ein übermütiger Wildfang, entflieht der gestrengen Hut ihrer alten Tanten. Mit einem zufällig des Weges kommenden Lakaien tauscht sie die Kleider und tritt in die Dienste einer koketten Marquise. In ihrer männlichen Verkleidung wird Flavienne die unfreiwillige Heldin eines Liebesgeplänkels mit ihrer Herrin, deren Leichtlebigkeit ihr eifersüchtiger Gemahl nicht zu bändigen vermag. Ehe es zu einer Katastrophe kommt, wird Flaviennes wahres Geschlecht entdeckt, und alsbald ist auch ein schmucker Leutnant da, dem sie zur obligaten Schlußverlobung ihre Hand reichen kann. Das sind Flaviennes bunte, in der Darstellung Schriefers aber recht wenig aufregende Abenteuer. Der Komponist hat wenig dazu getan, um die von Schriefer verbannten lustigen Geister des Rokoko zu beschwören. Seine Musik ist vornehm, gediegen, ohne irgendeine Konzession an die Banalität, aber schwach in der melodischen Erfindung. Es kommt hinzu, daß sich die Gesangsstimmen fast unausgesetzt in jenen künstlich geschraubten Deklamations-Intervallen bewegen, die auch dem schönsten Organe die Möglichkeit natürlich-anmutiger Wirkung rauben, auf die doch gerade die heitere Konversations-Oper in erster Linie bedacht sein sollte. Dagegen ist das Orchester überaus reizvoll behandelt, und der zweite und dritte Akt versöhnen mit der musikalischen Inhaltlosigkeit des ersten Aufzuges durch eine Reihe liebevoll vertiefter lyrischer Stimmungsbilder. Im allgemeinen aber hat von Wöß den leichten Stoff zu wuchtig angefaßt. Die von Kapellmeister Prüwer sehr sorgfältig betreute Aufführung stellte die Damen Mac Grew (Flavienne), Klebe-Wedekind (Marquise), Wolter (Zofe), die Herren Oster (Lakai), Höpfl (Marquis), Klarmüller (Leutnant) in den Vordergrund. Die weiblichen Rollen sind weit besser bedacht als die männlichen, denen selbst die drei genannten Künstler nicht auf die Beine helfen konnten. Der Komponist durfte für eine sehr freundliche Aufnahme danken.

Dr. Erich Freund

BUDAPEST: Nach einer durch mehrfache Erkrankungen im Künstlerensemble verursachten Stagnation der künstlerischen Arbeit kann endlich in der Königlichen Oper wieder ein energischeres Tempo genommen werden. Von den interessanten Programmzusagen der Saison wurde dieser Tage mit der ausgezeichneten Uraufführung von Ferdinand Rékai's historischem Musikdrama „Frater Georg" die erste erfüllt. Das Libretto des Musikdramas behandelt das Leben und Wirken des Kardinals Martinuzzi, des berühmten Frater Georg, der im 16. Jahrhundert auf die Geschicke Ungarns mächtigen Einfluß geübt hatte. In dem Kampfe für die Errichtung eines selbständigen Königreiches Ungarn wird Frater Georg von spanischen Söldnern der Österreicher ermordet. Um der ernsten Monotonie des politisch-ethischen Themas zu begegnen, ist dem Textbuch das Motiv einer breitausladenden Liebesepisode eingefügt, durch eine farbige Milieuzeichnung, durch Chorgruppierungen und eine Balleteinlage für Belebung der Bühne und der Partitur gesorgt. Die Musik Rékai's, der schon in früheren Werken — einer Oper, symphonischen und kammermusikalischen Arbeiten — den Beweis vornehmer, gebildeter Künstlerschaft erbracht, fußt in ihrem Stile auf dem Sprechgesang Wagners, den der Komponist mit den rhythmischen und harmonischen Elementen der ungarischen Nationalmusik zu verbinden nicht ohne Erfolg bestrebt ist. Ausdrucksreiche, natürliche Prägung der Gesangsphrase, warm quellende Empfindung, die sich auch zu dramatischer Leidenschaftlichkeit zu steigern vermag, das vornehme, klangschöne Kolorit des Orchesters sind die hervorstechendsten Tugenden des Werkes, das eine künstlerisch wertvolle Bereicherung des modernen ungarischen Tondramas bedeutet. Die von dem Komponisten selbst geleitete Uraufführung der Novität, um die sich namentlich Frl. Dömötör und die Herren Szemere, Dr. Székelyhidy und Rózsa verdient machten, fand eine überaus warme Aufnahme. — Neben einer Franz Erkel-Feier, aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages des Meisters, die mit der Aufführung zweier Werke des größten ungarischen Komponisten mehr angedeutet, als begangen wurde, wies das Repertoire als interessantere Ereignisse Gastspiele Carl

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Burrians und Matteo Battistini's — der als Don Juan enttäuschte — und ein zweimaliges Erscheinen Richard Strauß' vor dem Dirigentenpulte auf, der uns eine großzügig-authentische Interpretation seiner grandios-widerwärtigen „Elektra" vermittelte. Die Nerventragödie gewann etwas wie Seele. Der Komponist wurde enthusiastisch gefeiert. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Ein auf Engagement abzielendes Gastspiel von Lilly Walleni als Elisabeth und Aïda zeigte diese junge Sängerin zwar als ein überaus stimmbegabtes und vielversprechendes Talent, dem aber zurzeit noch die Reife mangelt, um als Ersatz für Annie Krull gelten zu können. Als Bellamy gastierte der Wiener Baritonist Zador mit nicht eben großem Erfolge, wurde aber sofort verpflichtet. Fritz Vogelstrom, der vom nächsten Jahre an hier heimatsberechtigt sein wird, war als Pedro in „Tiefland" und als Rhadames nicht ganz so gut wie bei früheren Gastspielen. Margarethe Siems, die sich immer mehr zur Stütze der Oper entwickelt, eroberte sich in der Rezia mit größtem Erfolg eine neue Partie. — Im Residenztheater erzielte die Operette „Der Walzerkönig" von Ludwig Mendelssohn einen sehr freundlichen Erfolg. Im Mittelpunkt der Handlung steht Johann Strauß der ältere, was dem Ganzen schon einen gewissen Reiz gibt; die Musik ist sehr ansprechend und steht an Originalität und guter Faktur weit über dem „Ledigen Gatten", für den neuerdings so aufdringlich Reklame gemacht wird. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Einer lebhaften Anteilnahme seitens der Presse und vieler Bühnenleiter durfte sich die Uraufführung des dreiaktigen musikalischen Schauspieles „Stella maris" von Alfred Kaiser am hiesigen Stadttheater rühmen. Die Handlung von Henry Renvers, verdeutscht vom Komponisten, spielt in der Bretagne und ist trotz einiger Weitschweifigkeiten und überflüssiger Episoden recht wirksam aufgebaut. Der Titel bezieht sich auf Kapitel 8, Vers 7 des Evangeliums des Johannes: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie". Marga hat dem armen Fischer Yanik die Ehe versprochen. Da er längst für verschollen gehalten wird, freit sie Sylvain. Am Hochzeitstage kehrt der Totgeglaubte, aus Sturmesnot gerettet, wieder heim. Empört über Margas Untreue, schwört er dem Nebenbuhler Rache. Marga schwebt in beständiger Angst, Yanik werde seine Drohung ausführen. In einer stürmischen Szene mit ihm verspricht sie ihm ein Stelldichein, wenn er das Land auf immer verlassen wolle. Sylvain, dem Margas verstörtes Wesen auffällt, erfährt von dem Geschehenen, und während Marga ihn verlassen will, um ihre Schuld zu sühnen, verzeiht er ihr das aus Angst um ihn begangene Unrecht, und beim Scheine des heiligen Sternes besiegeln die Gatten aufs neue den Bund. Diese Handlung, die ein gut erschautes Bild von dem Leben der einfachen Seeleute der Finistère bietet, wird vom Komponisten symbolisch behandelt. Der Stern, der Marga erscheint, ist die Mutter Gottes, die ihr in dieser Gestalt Hilfe bringen soll. Das Meer ist als feindliches Prinzip gedacht. Es bringt Yanik zurück, damit er Margas Liebe, die ihm versprochen, empfängt; dann nimmt es ihn wieder zu sich. Der Musiker veranschaulicht lediglich die Seelenstimmung der handelnden Personen. Seine Tonsprache ist gut theatralisch im besseren Sinne des Wortes, melodisch, sie charakterisiert mit einfachen, treffenden Mitteln, malt in wirksamen Farben und ist vorzüglich instrumentiert. Die nationalen Lieder und Tänze, die im ersten Akte einen etwas zu breiten Raum einnehmen, sind von großem Reiz. Der zweite, der beste, Akt birgt viel Stimmung. Die Leitmotive, das Verhältnis Margas zu Yanik und zu Sylvain symbolisierend, das Schutzmotiv des Sternes und des Meeres werden unaufdringlich verwendet. Die Gesangsstimme ist dankbar, der Chor klangvoll gestaltet worden. Die Hauptrollen waren mit Ida Salden (Marga), Julius Barré (Yanik), Gustav Waschow (Sylvain) besonders gut besetzt. Alfred Fröhlich leitete die Vorstellung mit virtuosem Geschick, die Inszenierung Lefflers schuf viel Stimmungsvolles. Das Werk fand eine begeisterte Aufnahme.
A. Eccarius-Sieber

LEIPZIG: Bald nach einem sehr erfolgreichen Gastspiele, das die sehr schön singende und auch darstellerisch fesselnde Wiener Hofopernsängerin Gertrude Foerstel an der Bühne ihrer Vaterstadt als Madame Butterfly absolvierte, ist im hiesigen Neuen Theater vor erlesenem einheimischen und von Berlin, Paris und London herzugekommenen Premièren-Publikum die nach Fuldas dramatischem Märchen von Adela Maddison komponierte vieraktige Oper „Der Talisman" zur Uraufführung gelangt und hat trotz der allzu aphoristischen Thematik der Musik und trotz der etwas breitspurigen Anlage der in vielen Einzelheiten sehr ausdrucksgerecht geratenen Gesangssprache als durchaus hochachtunggebietende Erstlingsgabe einer feingeistigen, kunstgeübten Frau ernsthaftes Interesse erwecken können. Die beiden Hauptgestalten der das tragische Moment der blind waltenden und wütenden Herrscherwillkür stark in den Vordergrund rückenden Oper: der König Astolf, und der ihn mit dem Zauber des unsichtbaren Prachtgewandes sehend machende Omar wurden durch die Herren Kase und Schroth darstellerisch und gesanglich zu bedeutender Wirkung gebracht, und nächst ihnen machten sich Frl. Merrem als Rita, Herr Lüppertz als Berengar und Herr Rapp als Diomed, sowie in den komischen Rollen die Herren Marion und Kunze (Niccola und Habakuk) in hervorragender Weise um die Bühnenwiedergabe verdient. Dr. Loewenfeld hatte die Aufführung ansprechend inszeniert, und als musikalischer Leiter funktionierte mit ebensoviel Geschick als Geschmack Kapellmeister Pollak. Einiger Beifall nach den einzelnen Akten, von denen der etwas meistersingernde zweite als bestgelungener zu bezeichnen ist, und viele Hervorrufe und Blumenspenden am Schluß der Vorstellung bezeugten der Komponistin hochachtungsvolle Sympathie und mögen Frau Maddison als Ansporn zu weiterem Ringen nach Vollkommenheit in fruchtbarer Erinnerung bleiben. Arthur Smolian

PARIS: Für die „Lustige Witwe" ist in Paris das Apollotheater entstanden, aber soviel Geschmack auch die Pariser an der Operette Lehars fanden, so mußte schließlich doch auch etwas anderes gegeben werden. „Der Walzer-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

traum" von Oskar Straus hielt sich nicht lange, und noch dürftiger erwies sich die französische Operette von Ganne „Der Flötenspieler Hans". So machte denn Direktor Franck einen Versuch mit einer italienischen Operette, die in ihrer Heimat großen Erfolg gehabt hat, mit „Malbrouck" von Leoncavallo, nach einem Textbuch von Nessi, das Vaucaire ziemlich frei, aber nicht sehr glücklich französisch bearbeitet hat. Von der wahren Operettenmusik ist jedoch Leoncavallo ziemlich weit entfernt. Die musikalische Parodie, die fast nur den Kennern zugänglich ist, muß zu oft die komische Kraft ersetzen. Auch die Gesangspartieen sind zu anspruchsvoll für Operettenkräfte. Der Tenor Coulomb und die erste Sängerin Cébron-Norbens kommen von der Komischen Oper her, und der italienische Bariton Corradetti mußte in sechs Monaten französisch sprechen und singen lernen, um den Malbrouck darzustellen. Dieses Resultat ist freilich nur unvollkommen erreicht worden. Der historische Name des englischen Generals wäre übrigens besser vermieden worden, denn die Operette spielt im Mittelalter der Kreuzzüge, und die Handlung hat mit dem berühmten Volksliede „Malbrouck s'en va-t-en guerre" nur das eine gemein, daß der Held seine Frau allein läßt, um in den Krieg zu ziehen. Im übrigen ist es mehr die anstößige Handlung von Molières „Amphitryon", der wir hier begegnen, und dazu kommt die vielleicht ungewollte Parodie von „Tristan und Isolde". — Das kleine „Théâtre des Mathurins" hat sich in „Le Théâtre de Monsieur" verwandelt und gibt komische Opern und Liederspiele des achtzehnten Jahrhunderts in genauester Originalform. Selbst die Orchesterspieler und die Saaldiener innen stecken im historischen Kostüm. Den Anfang machte „Le Tableau Parlant" von Grétry und „Annette et Lubin" von dem ganz vergessenen Blaise. Der Erfolg war ermutigend. Felix Vogt

PLAUEN i. V.: Im hiesigen Stadttheater ist am Totensonntag unter musikalischer Leitung des Direktors Theodor Erler und unter rühmenswerter Bühnenmitwirkung der Damen Gottlieb und Langenhahn und der Herren Boltenhagen, Zoller und Schlez eine von Ernst Günther nach einem „Sommermärchen" Rudolf Baumbachs gedichtete und von Walter Dost komponierte dreiaktige Oper „Das versunkene Dorf" („Sigune") zur Uraufführung gelangt und hat das die beiden ortsansässigen Autoren freudig feiernde Publikum lebhaft zu interessieren vermocht. Wäre die Musik der neuen Oper dem vor mehreren Jahren schon vertrauenerweckend mit einem stark wagnernden einaktigen Musikdrama „Ullranda" hervorgetretenen jungen Tondichter Dost ebenso einwandfrei geraten, wie seinem Librettisten Günther das in der Handlungsentwicklung und in der Diktion gleich rühmenswerte Buch, so hätte man „Das versunkene Dorf" als die vielersehnte moderne deutsch-volkstümliche Neugeburt der Lortzing-Marschnerschen Oper willkommen zu heißen. Leider aber hat der Komponist sich bei insgesamt anerkennenswerter Ausgestaltung seiner mit manchen eigenständig hübschen, schlicht-volksherzlichen Liedern, Chören und Fröhlichkeitsmotiven durchsetzten Partitur einesteils nicht genugsam dem Einfluß Wagners entziehen können und andererseits durch einige Fehltritte in die Gebiete der Nessler-Oper und der Operette hinüberbegeben, so daß dem Hörenden der Genuß der wohlunterhaltsamen Oper durch Stilbuntheit getrübt wird.

Arthur Smolian

WIEN: Die „Götterdämmerung" in der Hofoper neuszeniert: das Schlußstück der noch unter Mahler (gemeinsam mit Roller) unternommenen neuen szenischen Ausgestaltung des „Ring". „Rheingold" und „Walküre" sind damals noch fertig geworden und waren — einzelner Einwände ungeachtet — wundervolle, aus dem Geiste des Werks gewonnene und den das Ganze beherrschenden kosmischen Stimmen und Bildern der Natur abgelauschte Durchbildungen dieser Urweltdramen. „Siegfried", der unter Weingartner folgte, war bei aller Frische der orchestralen Behandlung und trotz schön geglückter Stimmungseinzelheiten schon ein Schritt nach abwärts; die „Götterdämmerung", die jetzt — zwei volle Jahre nach dem „Siegfried" — das Ganze krönen sollte, war eine débâcle. Trotzdem auch hier, ebenso wie im „Siegfried" die szenischen Entwürfe von Roller stammten; aber es war dem Künstler nicht mehr Gelegenheit geboten worden, die Ausführung seiner Skizzen zu überwachen, die Beleuchtungsprobleme selbst zu lösen, die Kostüme nach eigenem Ermessen auszuproben und vor allem die Gestalten in den Raum zu stellen, Gruppen und Gebärden gleichzeitig den vollen Ausdruck abzugewinnen und sie dem Bilde mit künstlerischer Empfindung einzuordnen. Diesen Teil der Arbeit hat Herr von Wymetal übernehmen und ausführen zu können geglaubt, und er hat seine Sache diesmal ebenso schlecht gemacht wie dann immer, wenn es gilt, musikalischen Tiefsinn in sichtbare Aktion umzusetzen; ja selbst dort, wo es sich um Gliederung von Massen handelte, hat er versagt: die (merkwürdigerweise von der Kritik gelobte) Mannenszene z. B. war vollkommen uncharakteristisch gestaltet, — von dem unsinnigen Herumklettern auf hohen Felsen während Hagens Anrede ganz zu schweigen; eine Bewegung, die erst später Sinn hat, als es gilt, Ausschau nach Gunther und Brünnhilde zu halten. Vergegenwärtigt man sich, wie gerade diese Szene in Bayreuth durchgebildet war, wie jeder Einzelne und wiederum jede Gruppe charakterisiert und individualisiert wurde, mit welcher Naturkraft das elementare Gelächter loswetterte, und wie auch hier wieder schon in der Art des Lachens jede Gestalt des Chors ihre eigenen Züge bekam, dann weiß man es erst ganz, wie weit Herr von Wymetal davon entfernt ist, die Aufgaben zu erfüllen, die Wagner gestellt hat. Zudem sind Rollers Entwürfe arg entstellt worden; angeblich um der Treue willen, mit der man des Meisters Vorschriften zu erfüllen gedachte. Aber wenn Roller jemals scheinbar von dem abwich, was Wagner forderte, so war es nur dann, wenn sich im Verlaufe der Szene Dinge ergaben, die jenen Forderungen widersprachen oder zum mindesten, wenn man sie trotzdem befolgen wollte, störende Schwierigkeiten zur Folge hatten, so daß ein (immer aus den Intentionen des Ganzen geholtes) Umgestalten jener Vorschriften pietätvoller und künstlerischer schien als die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sklavisch gedankenlose Befolgung. Das Schlimmste aber: tatsächlich sind — es ist an der Hand der Dichtung widerspruchslos zu erweisen und ich erbiete mich zu diesem Beweis — von hundert szenischen Vorschriften Wagners höchstens zwei vollkommen ausgeführt, die anderen entweder ganz umgangen oder mangelhaft und deshalb eindruckslos zur szenischen Erscheinung gebracht worden. Vom Seilwerfen der Nornen an, die eher zu stricken schienen, als Schicksalsfäden in das Gespinst zu schlingen, bis zu dem geradezu lächerlichen Einsturz der Gibichungenhalle sind nur ganz wenige Momente von der Regie aus (die Darstellung der einzelnen, besonders der Mildenburg-Brünnhilde, Schmedes-Siegfried und Mayr-Hagen ist natürlich hier nicht gemeint und hat Schönstes gegeben) dem Sinn des Ganzen und dem Wort des Meisters gemäß ausgeführt worden. Der Hochzeitszug, der Totenzug — nirgends die einfache Erfüllung der klaren und wirkungsstarken Weisung; Dinge wie die Gewitterwolke nach Waltrautens Abgang (aus der Vorstellung jagender Wolken hat sich die der Walküren abgeleitet) werden vornehm ignoriert, die Rheintöchter aufs Trockene gesetzt, Hagens Wacht durch Pfeiler verdeckt. Schritt für Schritt ließe sich diese Inszene in Grund und Boden widerlegen; und wenn nicht das Orchester unter Weingartner gewesen wäre, das sich, einiger wiederum allzu hastiger, den Mangel inneren Mitschwingens nur kümmerlich verdeckender Tempi unbeschadet, im Vorspiel, im Schluß des zweiten Aufzugs, besonders aber im ganzen dritten und hier wieder in der Trauermusik zu Glanz und Pracht erhob, — wäre nicht die erschütternde Brünnhilde der Mildenburg, Schmedes' kindlich-sonniger Siegfried, Mayrs nachtdunkler Hagen und die edle Waltraute der Frau Cahier gewesen, so wäre das Ganze — trotz manchem Schönen, das von Rollers Absichten übrigblieb — gar nicht ernsthaft zu betrachten. Angesichts jener Leistungen, die erhalten werden müssen, und angesichts der Szenengestaltung der ersten „Ring"-Dramen, die einen ebenbürtigen Schluß verlangen, wird Hans Gregor, der neue Direktor, nach dieser Leistung Wymetals sofort eine gebieterisch geforderte Aufgabe vorfinden: die „Götterdämmerung" neu zu inszenieren.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: An der Spitze der Philharmoniker dirigierte Felix Mottl Mozarts Symphonie in Es, Beethovens Coriolan-Ouvertüre und zum Schluß noch Siegfrieds Rheinfahrt aus der „Götterdämmerung". Während er sich mit Mozart nicht viel Mühe zu geben schien, erfreute er bei Vorführung der Beethovenschen Ouvertüre durch straffe Rhythmik und Energie des Ausdrucks, und bei Wagner fühlte man, daß der Dirigent hier so recht in Wonne schwelgte. Edith Walker, die die Adriano-Arie aus „Rienzi" und zwei bedeutende Oden mit Orchesterbegleitung: „Verführung" und „Gesang der Apollo-Priesterin" von Richard Strauß sang, jubelten die Hörer stürmischen Dank zu; sie besitzt ein herrliches Organ und einen großzügigen Vortrag. — Am Totensonntag brachte Georg Schumann mit seiner Singakademie „Wachet auf, ruft uns die Stimme", eine der schönsten aus der Leipziger Zeit stammenden Kantaten von Bach und eine Wiederholung des Requiem von Sgambati. Wie bei der ersten Aufführung im vergangenen Jahr, hinterließ das Werk des Italieners auch diesmal wieder einen recht vorteilhaften Eindruck. Der alte schon so oft komponierte Ritualtext hat eine neue, durchaus eigenartige musikalische Ausgestaltung erhalten. Überall begegnet der Hörer sinnigen Gebilden voll edelsten Wohllauts im Chorsatz und im Orchester interessanter Ausdeutung des Wortes. In beiden Werken sang der Chor mit ersichtlicher Liebe und frischem Stimmklang, auch das Orchester tat seine volle Schuldigkeit. Bernhard Irrgang spielte die Orgel, die Soli waren Meta Geyer-Dierich und Julius von Raatz-Brockmann anvertraut. — Emil Paur zeigte sich mit dem Vortrage des Klavierkonzertes B von Brahms wieder als Pianist von zuverlässiger Sicherheit. Seine Symphonie in A „In der Natur", die hier ihre deutsche Uraufführung erlebte, hat einen freundlichen, aber keinen starken Eindruck hinterlassen. Das Orchester klingt überall gut, die vier Sätze sind architektonisch verständig aufgebaut, aber es fehlt der musikalischen Erfindung an Eigenart, man kann fast alles, was man hört, in der Erinnerung an Bekanntes unterbringen. — Berthe Marx-Goldschmidt hat die sieben historischen Konzertprogramme nach Rubinsteins Vorbild richtig absolviert, sogar mancherlei noch hinzugefügt, was Rubinstein damals nicht gespielt hat. Brahms wurde geflissentlich von ihm vernachlässigt, weil dessen Musik dem genialen Pianisten unsympathisch war; auch die neuesten Franzosen hatte Rubinstein nicht berücksichtigt. Staunenswert ist bei Berthe Marx die Zuverlässigkeit des Gedächtnisses; übrigens hat sie im Vortrag der Beethovenschen Sonate in C op. 118 durch die straffe Rhythmik im Vortrage, wie auch bei den Schumannschen Kreisleriana durch mancherlei Feinheiten des Anschlags überrascht. — Ida Hiedler und Fritz Masbach, die wieder zusammen konzertierten, erfreuten sich eines vollen Saales. Vorzüglich stimmlich disponiert, trug die Dame ihre Liedergruppen (Schumann, Liszt und neuere Komponisten) mit feinem Geschmack, sicherem Verständnis, warmer Empfindung vor und brachte alles, was sie sang, glänzend zur Geltung. Der Pianist, der sich namentlich in Chopin und Schumann zu Hause fühlt, wußte durch die mannigfaltige Schattierung des Anschlags, durch die Frische und Natürlichkeit des Ausdrucks namentlich im Carnaval op. 9, danach aber durch die Walzerreihe von Schubert die Hörer zu fesseln. — Im Choralionsaal gab Nina Dalcroze (am Klavier: E. Jaques-Dalcroze) einen Liederabend. Der kleine Saal war für die Entfaltung des starken Organs nicht gerade günstig, und deutsche Musik, wie die Lieder von Cornelius oder Mahler, liegt dem Empfinden der romanischen Sängerin etwas fern. Aber die französischen Chansons von Saint-Saëns, A. Georges, Fauré, namentlich auch die reizvollen Stücke ihres Gatten wurden durch den pikanten Vortrag, unterstützt durch dessen Begleitung, prächtig zur Geltung gebracht. Das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Publikum überschüttete das interessante Künstlerpaar mit seinem Beifall. E. E. Taubert

Das Böhmische Quartett führte außer dem sattsam bekannten, aber immer wieder gern gehörten A-dur Quintett von Dvořák, dessen Klavierpart bei Josephine Mildner-Streng sehr gut aufgehoben war, und dem Haydnschen sog. Kaiserquartett das hier noch nicht öffentlich gespielte Quartett op. 25 von August Reuß vor. Auf jeden Fall ist es ein originelles Werk, doch ist die Inspiration der Erfindung mitunter durch Gesuchtheit in der Stimmführung und durch eine höchst fein ausgebildete Technik ersetzt. Besonders gilt dies von dem Scherzo. Auch der erste Satz und das Adagio enthalten gar zu viel Gesuchtes; am natürlichsten ist das in Rondoform gehaltene Finale. — Einen Beethoven-Abend mit op. 18 No. 4, 127 und 131 veranstaltete das jetzt aus den Herren Lucien Capet, Maurice Hewitt, Henri und Marcel Casadesus bestehende Capet-Quartett aus Paris, und zwar mit bestem Gelingen. — Das Klingler-Quartett bot nur zwei, freilich recht ausgedehnte Quartette: Schuberts so überaus melodiöses G-dur und Beethovens B-dur op. 130, und zwar letzteres mit der ursprünglich das Finale bildenden, später durch einen anderen Satz ersetzten großen Fuge, die dann als op. 133 besonders veröffentlicht worden ist. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß wir uns an Beethovens letzte Festsetzung dieses Quartetts halten müssen, und ziehe auch das definitive Finale der Fuge entschieden vor. — Das Wiener Fitzner-Quartett bescherte uns außer Schuberts d-moll und Dvořák's Es-dur Klavierquartett (mit Michael von Zadora) in feinster Ausführung eine höchst empfehlenswerte „Suite in altem Stil" von Jan Brandts-Buys op. 23; besonders die Gavotte und das Menuett sind reizvollste Rokokostückchen. — Eine imponierende Leistung vollbrachte das Rebner-Quartett: es führte drei für Berlin neue Werke vor, von denen die beiden letzten noch ungedruckt sind und dabei zur Uraufführung gelangten. Am wertvollsten war das zuerst gespielte A-dur Quartett op. 4 von Alexander von Zemlinsky. Klarer Aufbau, ungesuchte, frischquellende Erfindung, Klangschönheit und sogar des öfteren aparte Klangwirkungen machen dieses Werk sehr empfehlenswert, zumal es auch Schwung und Temperament zeigt. Dadurch, daß Bernhard Sekles seinem an zweiter Stelle gespielten op. 20 die Bezeichnung „Divertimento" beigelegt hat, hat er von vornherein dem Vorwurf begegnet, daß sein Werk an geistiger Tiefe erheblich hinter den an ein richtiges Streichquartett zu stellenden Anforderungen zurückbleibt. Es ist in der Hauptsache ein musikalischer Scherz, der bei so virtuoser Ausführung, wie sie das Rebner-Quartett bot, auch wirkt. Im ersten Satz herrscht ein geradezu grotesker Humor. Das Allegretto capriccioso trägt mit Recht diese Bezeichnung; es ist auch in harmonischer Hinsicht recht eigenartig. Am wertvollsten und ansprechendsten war der dritte Satz, Variationen, die auch meist geistvoll waren, über ein ungemein einfaches, volksliedartiges Thema. Nicht gerade gedankenreich, aber recht flott war das Finale. Sehr wenig Geschmack gewann ich dem von Wagner und Strauß gelegentlich beeinflußten F-dur Quartett op. 31 von Cyril Scott ab. Phrasen, nichts als Phrasen bietet er, wenn er auch ab und zu einen Anlauf zur Größe nimmt. Dazu liebt er Sequenzen und Parallelen allzu sehr und will durchaus etwas Neues sagen, ohne die Kraft dazu in sich zu haben. Seine sehr gesuchten Harmonieen und Klangwirkungen konnten einen geradezu nervös machen. — Durch ihr meisterhaftes Zusammenspiel auf zwei Klavieren interessierten Louis und Susanne Rée wieder sehr; weniger glücklich waren sie in Einzelvorträgen, zumal die gewählten Kompositionen, auch die sehr geschickt gearbeiteten von Louis Rée, doch nur bessere Salonmusik darstellten. — Der vortreffliche Geiger Gustav Havemann opferte sich für ein neues Violinkonzert in e-moll von Joan Manén, das geradezu als ein Muster der Geschmacklosigkeit bezeichnet werden muß und stellenweise so hypermodern war, daß es kaum noch Musik zu nennen ist. Dabei ist ein riesiger Orchesterapparat, auch ein Klavier, zur Begleitung aufgeboten, ohne daß die Instrumentation als gelungen zu bezeichnen wäre. Daß in der Wüste dieser musikalischen Gedanken, die unter Leitung des Komponisten zu Gehör kamen, kleine Oasen nicht fehlten, will ich gern zugeben. Vorher hatte Herr Havemann das Beethovensche Konzert unter der Direktion von Heinrich Schulz aus Rostock gespielt. Dieser brachte auch mit dem Philharmonischen Orchester eine herrliche Wiedergabe von Wagners „Siegfried-Idyll" zustande; er dirigiert im allgemeinen aber etwas gar zu beweglich. Wilhelm Altmann

Im 2. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters führte Siegmund von Hausegger als Neuheit die „Symphonischen Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied" von Walter Braunfels vor. Die Arbeit zeugt in erster Linie von einem außerordentlichen Können, sie fesselt durch eine vollkommene Beherrschung aller Ausdrucksmittel des modernen Orchesters und weist manche artistische Reize auf, aber die Gemüts- und Seelenwerte dieser durch naive Kinderlyrik angeregten Tonsprache sind, wie bei so manchem größeren Vorbild, verhältnismäßig recht gering. Die unumschränkte Herrschaft über das Technische, über das rein Handwerkliche vermag den Mangel an blühender Erfindung und ausgesprochener Eigenart nicht zu verdecken. Das etwas lang geratene Programm des Abends enthielt an Orchesterwerken noch Mendelssohns „Hebriden"-Ouvertüre, vom Dirigenten in wundervoller Weise nachgeschaffen, Kloses pikanten „Elfenreigen" und Brahms' „Erste". Hausegger ist der Analytiker unter den lebenden Meistern des Taktstocks. In dem Bestreben, das Ganze möglichst klar und scharf in seine Bestandteile zu zerlegen, geht er manchmal vielleicht etwas zu weit, und so vermißte man bei Brahms da und dort den großen einheitlichen Zug. Aber im übrigen wird immer offensichtlicher, daß Hausegger zu den hervorragendsten Orchesterleitern unserer Tage gehört. Adrienne von Kraus-Osborne war eine mustergültige Interpretin der Altrhapsodie von Brahms, während sie mit vier Liedern desselben Meisters weniger gut abschnitt. — Der 3. symphonische Musikabend des Berliner Konzertvereins (das Blüthner-Orchester unter Josef Stransky) begann mit Strauß' leidenschaftsdurchzitterter

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tondichtung „Don Juan", die eine im großen und ganzen annehmbare Wiedergabe erfuhr. Brahms' doch mehr aus kombinierendem Kunstverstand als aus eigentlich schöpferischer Inspiration geborenes Doppelkonzert für Violine und Cello wurde von den begabten Schwestern May und Beatrice Harrison in anerkennenswerter Weise bewältigt; eine Aufgabe für anmutige junge Damen ist es eigentlich nicht. Die zur Uraufführung gelangende Tondichtung „Aus Münchener Tagen" von Arthur Willner überragt, was melodische Erfindung und Selbständigkeit der Tonsprache anbelangt, in keiner Hinsicht anständiges Durchschnittsmaß; im Verhältnis zu den aufgebotenen Mitteln und zur Länge des Stücks ist der musikalische Gehalt überaus bescheiden. Das Publikum nahm die Neuheit übrigens freundlich auf. Den Schluß bildete die „Eroica." — Ernst von Schuch führte uns mit den Philharmonikern Schumanns d-moll Symphonie und Brahms' „Vierte" vor. Die elastische, fast federnde Rhythmusgebung des glänzenden Taktirvirtuosen verwischte etwas die Konturen der beiden Werke, namentlich des Brahms'schen, dessen Eigenwert uns in einer zackigeren Linie, in einem eckigeren Rhythmus zu liegen scheint. In der „Euryanthe"-Ouvertüre feierte dann das hinreißende Temperament des genialen Operndirigenten rauschende Triumphe. Den Höhepunkt des Abends bildeten die meisterhaften Gesangsvorträge Messchaert's.

Willy Renz

Zwei Klavierspielerinnen, die recht tüchtiges leisten, sind Margarete Gelbard und Else Gipser. Hätten sich diese beiden Pianistinnen in einer konzertlosen Zeit zu ihrer Höhe emporgearbeitet, so müßte man bei ihnen ein großes Talent voraussetzen. Heute aber weckt unsere Konzertsaal-Treibhausluft Dutzende solcher Könner, und allen merkt man es an, daß sie doch eben nur Treibhauspflanzen sind. — Zwei echte Persönlichkeiten besonderer Art sind Conrad Ansorge und Emil Sauer. Jener ein Künstler mit so eigenartigem starken Empfinden, daß er auch da noch interessiert, wo sein recht nervöser und allzu häufig versagender technischer Apparat ihn im Stiche läßt. Dieser ein Techniker von schier unglaublichem Können und ein feiner, besonnener, gleich graziöser wie machtvoller Vortragskünstler. Der großartige Eindruck seines Klavierabends konnte weder durch eine starke Entgleisung in Schumanns Faschingsschwank, noch durch eine (Schubert gegenüber höchst unehrerbietige) Verarbeitung von dessen G-dur Impromptu gestört werden. — Nach wie vor stelle ich Artur Schnabel an die Spitze unserer großen Könner am Klavier, weil er wohl der feinste und schlichteste Musiker ist. Kein Zweiter spielt so Schubert wie er. Sein Schubert-Abend, den er mit seiner Frau gab, ließ fast vergessen, daß es ein Konzert war; dazu trägt eben auch die außerordentlich innerliche Kunst der Sängerin bei. — Eine neue Vereinigung: Berliner Solisten-Quartett, bestehend aus den Herren Ferdinand Kalweit, Hugo Heydenblut, Otto Werth und Carl Mueller will das Volkslied älterer und neuer Zeit pflegen, ein gewiß sehr zu lobendes Unternehmen. Dr. Hugo Leichtentritt leitete den Abend durch einen anregenden Vortrag über Bedeutung und Pflege des Volksliedes ein. Die musikalischen Vorträge litten unter unreiner Intonation; man hörte meist nur Dreiklänge mit neutraler Terz; und manchmal taugte die Quinte auch nichts. — Tilly Koenen erfreute ihre zahlreiche Zuhörerschaft durch ihre prächtige, machtvolle Stimme, sowie ihren belebten Vortrag. Die Künstlerin wurde am Flügel von Paul Aron aufs beste unterstützt.

Hermann Wetzel

Margarete und Eugen Brieger gaben einen Lieder- und Duett-Abend und bekundeten künstlerisches Streben und Können. Doch wählten beide so ziemlich das Unpassendste für ihre Talente. Die Sängerin leistet nur im Zarten Erfreuliches; in Steigerungen wie im Leidenschaftlichen überhaupt ist ihre Stimme wie angebunden: sie erreicht trotz aller musikalischen Mittel niemals die normale Tonlinie. Und des Sängers Natur liegt nichts so wenig wie Brahms' „Vier ernste Gesänge"; das Tiefste und Ungeheuerlichste, was seit Bach in der Wortvertonung geschaffen wurde. — Bernhard Dessau (Violine) und Moritz Mayer-Mahr (Klavier) veranstalteten ihren ersten Kammermusik-Abend. Da waren wieder einmal zwei reife, kerngesunde Musiker am Werk. Es ist ein sachliches Musizieren mit den denkbar vornehmsten und zugleich vollkommensten Mitteln. Der energisch-edle Ton des Geigers kam besonders in der Suite op. 11 von Goldmark, die Eleganz und schöne Tiefe birgt, zur Geltung, der Sinn beider Herren für Gestaltung und restlose Vermittelung in der feingearbeiteten, höchst dankbaren Sonate op. 114 von Philipp Scharwenka. — Alice Engelhard besitzt die Gabe, noble Liedkunst in sehr liebenswürdiger Weise mit einem sentimentalen Einschlag darzubieten. Doch läßt sie sich dabei in rein technischer Hinsicht etwas gehen, so daß oft genug die Tongebung leidet. Wer aber eine so reizende Stimme hat und Geist dazu, sollte die Technik nicht vernachlässigen. Von C. Fiedler hörte man vier einfach gehaltene Manuskriptlieder, die schöne Fähigkeiten verraten. — Johanna Geis ist anzuraten, sich vorerst des öffentlichen Singens zu enthalten: ihre Studien sind noch lange nicht abgeschlossen, man merkt ihr auf Schritt und Tritt ihre Kraftanstrengung an, vom mangelhaften Herausbringen leichtfüßiger Phrasen und Koloraturen ganz zu schweigen. — Wie selten kann man von einer Entdeckung unter den sich neu meldenden Kräften sprechen! Eine solche ist Jean Waterston. Sie hat ihre hohe kräftige Altstimme fest im Zügel und leistet mit ihr, was sie will: nur die oberen Töne sträuben sich zuweilen. Ihr Vortrag ist durchdacht, beseelt und äußerst charakteristisch, so daß man erstaunt sich fragt: Wie ist es möglich, daß diese reife Sängerin (die in vier Sprachen fast gleich gut singt) so wenig bekannt ist? Die Antwort ergibt sich von selbst, wenn man die geringe Wirkung, die allen Tugenden zum Trotze von ihr ausgeht, bedenkt. Und die Lösung des Rätsels? Ihre Kunst ist zu gewollt, zu sehr auf den Erfolg eingestellt; sie gibt sich der Sache nur scheinbar hin. — Das Wittenberg-Quartett (Alfred Wittenberg, Paul Herrmann, Hermann Behr, Josef Melzer) spielte Beethoven, Brahms und Schubert. Man merkte der Wiedergabe die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

treffliche Vorbereitung an. Am besten gelang das Klavierquintett f-moll von Brahms (am Klavier: Artur Schnabel); im Quartett über das Lied „Der Tod und das Mädchen" vermißte man stellenweise ruhigeres Spiel und Delikatesse. — Dr. Leopold Schmidt sprach im Richard Wagner-Bund über die Stellung der Gegenwart zu Richard Wagner. Er führte etwa folgendes aus: Der Wagner von heute sei ein anderer als der am Ausgange des 19. Jahrhunderts, das Bild habe sich uns verschoben. Als der Siegesrausch vorüber war, lebte er in unserer Bewunderung als Revolutionär für eine neue Kunst, als der Gipfel einer nationalen Entwickelung. Nunmehr aber habe sich das Ohr seiner Weise angepaßt, wir erlebten keine Überraschungen mehr. Früher sei uns z. B. die Oper „Die Meistersinger" als ein stilistisches Ungeheuer, als ein wirrer Musikknäuel erschienen, heute sähen wir in ihr ein musikalisches Lustspiel ohne jede Unklarheit. Ebenso ergehe es uns mit der Form: Wagner habe das Recht gehabt, die alte Form zu ignorieren; wie er aus der Sprache, aus dem Wortfall seine Melodie gewonnen, so aus der Dichtung die Form. Endlich sei der Harmoniker von den Neueren und Neuesten völlig überwunden: Wagner habe nie die historischen Grundlagen verlassen (das ist doch sehr, sehr fraglich!), wie ja auch die großen Meister keine Neuerer im einzelnen gewesen seien (das ist eine treffliche, wahre Bemerkung, aber gerade hierin, in der Harmonieführung, unterscheidet sich Wagner von den Meistern zu seinem ewigen Schaden am allermeisten). Auch die Art des Musikdramas selbst habe sich geändert: da seien die Neuitaliener und Richard Strauß eigene Wege gegangen. Die musikalische Empfindung der Veristen würde zu ihrem großen Erfolg nicht ausgereicht haben, wenn nicht ihre Realistik für sie geworben hätte: sie verpönten Götter, Fabelwesen u. a. und stellten einfache Menschen auf die Bühne. Bei Strauß spiele das Orchester die Hauptrolle; hierin sei er mehr ein Nachfolger Liszts als Wagners. Mit einer intensiven Werbung für den „wundervollen Musiker" Wagner, der nun zu den Klassikern zu zählen sei, schloß der Vortrag. — In Waclaw Kochanski lernten wir ein Geigertalent reinster Rasse kennen; die Leichtigkeit, mit der er die schwierigsten Passagen, Flageoletts, die Teufeleien in Paganini's „Hexentanz" und nicht zuletzt den schönen, großen und süßen Ton herausbringt, ist ihm angeboren. Er ist jung und für höhere Kunst noch unreif, kommt aber die innere Kultur hinzu, so ist von ihm noch Bedeutendes zu erwarten. Arno Nadel

Anna Weißhahn versteht gut vorzutragen und konnte daher in dem kleinen Choralionsaal, wo ihre Vorzüge zur Geltung kamen, sich eines reichen Beifalls erfreuen. Die Herren Otto Hutschenreuter (Violoncello) und Hans Grothe (Orgel) trugen in demselben Konzert noch einige Stücke auf ihren Instrumenten vor. — Der Pianist Louis Closson besitzt eine zwar noch nicht ganz ausgeglichene, aber immerhin schon recht ansehnliche Technik. In musikalischer Hinsicht läßt sein Spiel leider noch viel zu wünschen übrig. — Benita le Mar, die in ihrem ersten Konzert fast ausschließlich alte italienische und englische Lieder sang, gelang in gesangstechnischer Hinsicht alles gut, jedoch war die Aufstellung des Programmes zu einseitig, um sich aus den Vorträgen über die musikalische Befähigung der Sängerin ein genaues Urteil bilden zu können. — Meta Zlotnicka sind die Grenzen ihrer Gesangskunst sehr eng gezogen. Mit leisen stimmungsvollen Liedern kann sie infolge ihres ausgezeichneten Vortrages stets eines Erfolges sicher sein, für die meisten Lieder fehlt ihr jedoch die Kraft. Der mitwirkende Pianist Erich Krakauer hatte sich mit den symphonischen Etüden von Schumann zuviel zugemutet. — Frederik Dawson spielte mit sicherer Technik, jedoch zu pedantisch und trocken, um besonderes Interesse hervorrufen zu können. — Gisella Grosz rechtfertigte in ihrem letzten Konzert den guten Ruf, in dem sie seit Jahren steht. Die g-moll Sonate von Schumann, sowie die Brahmsschen Variationen über ein Thema von Paganini trug sie ganz ausgezeichnet vor. — Gelingt es Dr. Serge Barjansky, noch einige Mängel in seiner Technik (besonders im Passagenspiel) zu beseitigen, so wären wir um einen großen Cellisten reicher. — An demselben Abend hörte ich vorher noch den Solocellisten der Wiener Hofoper Cornelius van Vliet. Besitzt er auch nicht die musikalische Vertiefung und das Temperament des eben erwähnten Künstlers, so erfreute er doch durch eine saubere Technik. Gisela Springer und er spielten die g-moll Sonate für Klavier und Violoncello von Bach in recht achtbarer Weise. — J. W. Otto Voß gab einen zweiten Klavierabend; seine Leistungen standen denen des ersten Abends, die ich nur rühmen konnte, nicht nach. — Ein Geiger mit hervorragenden Eigenschaften ist Josef Szigeti. Technisch kann er es jetzt schon mit den größten Beherrschern seines Instrumentes aufnehmen, aber auch musikalisch dürfte er sich, nach dem Vortrag der G-dur Sonate von Bach zu urteilen, bald so weit entwickelt haben, daß er sich an die Seite unserer ersten Geiger stellen kann. — Frieda Rickertsen ist eine sympathische Sängerin, die größere Erfolge erzielen würde, wenn es ihr gelänge, freier zu intonieren. Technik und Anschlag der mitwirkenden Else Grams sind schon ganz nett, aber noch zu unselbständig.
Max Vogel

Einen in der Hauptsache gelungenen Schubert-Abend bot J. von Raatz-Brockmann, der mit musikalischem Anstand, doch inbezug auf Reinheit der Intonation nicht immer einwandfrei sang. — Die charmante Marietta Malten mußte sich indispositionshalber entschuldigen, entschädigte aber dafür durch anmutigen und pikanten Vortrag. Besonders hübsch gerieten ein paar liebenswürdige Kompositionen Enrico Bossi's, die ihrer Individualität so gut lagen. Auch zwei Lieder ihres vortrefflichen Begleiters Eduard Behm brachte sie mit gutem Gelingen zu Gehör. — Der Choralion-Saal vereinigte den ausgezeichneten Sopran von Aaltje Noordewier-Reddingius, den quellenden Alt von Pauline de Haan-Manifarges und A. B. H. Verhey's solides Orgelspiel zu einem geistlichen Konzert mit vorwiegend älterer Musik. Es wurde ernst und brav musiziert, und das Programm wies manch interessantes Stück auf, aparte Kompositionen, denen man höchst selten begegnet. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Marta Oldenburg nennt ein geschultes, biegsames Organ ihr eigen, dem es nur an der nötigen Ausdrucksfähigkeit gebricht, ein Manko, das ihren Gaben auf die Dauer den Stempel der Monotonie aufdrückt. Die Hauptnummer des Programms enthielt einen Liederzyklus E. E. Tauberts, „Liebesleben", dessen Feinheiten und wirkungsreiche Setzart mir nicht entgingen. Der Autor begleitete diese Liederfolge selbst und erntete lebhaften Beifall. — Höhere Aufmerksamkeit verlangt Lorle Meißner. Die junge Dame besitzt ein sehr eindrucksvolles, voluminöses Organ von großer Schönheit. Sie gab in kraftvoller Gestaltung vom Schönsten unserer Gesangsliteratur und riß mit einigen besonders prächtig gesungenen Stücken ihr Publikum zu enthusiasmiertem Beifall hin. — In Henny Fuchs und Berta Goetz lernte ich zwei junge Debütantinnen kennen, denen man immerhin ein paar freundliche Worte sagen darf. Frl. Goetz ist die stimmlich Begabtere und in ihren Studien Vorgeschrittenere; Frl. Fuchs hatte im Vortrag ein paar hübsche Momente, so daß ich beiden einen glücklichen Weg zu ihrer Vervollkommnung wünschen möchte. — Egon Petri nimmt unter den jungen Pianisten schon jetzt eine recht ansehnliche Stellung ein. Seine große technische Überlegenheit, die Anlage für den hohen Stil lassen ihn für bedeutende Aufgaben prädestiniert erscheinen. Beethovens op. 53, 78, 111 fanden eine größtenteils recht respektable Darstellung. — Schumanns Klavierkonzert spielte Maria Biondi mit dem Philharmonischen Orchester, temperamentvoll und im großen und ganzen anerkennenswert. Daß an dem schönen Werke nicht alles nach Wunsch geriet, ist auf das Konto einer gewissen Launenhaftigkeit und der fehlenden vermittelnden Linie zu setzen; diese der Künstlerin eigene kapriziöse Note kam dagegen in einigen Soli italienischer Meister zu vorteilhafter Geltung, so daß damit in der Tat etwas ganz Abgerundetes und Gefälliges zustande kam. — Von Emma Koch und dem Blüthner-Orchester hörte ich Beethovens c-moll Konzert in der großzügigen und edlen Art, die wir an dieser Künstlerin stets schätzten. — Vorzügliches bekam man auch bei Leonid Kreutzer zu hören, der eine G-dur Sonate von Tschaikowsky (op. 37), ein ziemlich langgeratenes, nicht gleicherweise interessierendes Werk vorführte. — Eindrucksvoll gestaltete sich auch das Auftreten des sehr begabten Emil Frey, in dem sicherlich ein Könner steckt. Wer in diesem Alter sich mit Beethovens Hammerklaviersonate auf eine so bemerkenswerte Weise abfindet und die ergreifende Grundstimmung des Adagios so gut erfaßt und festhält, dem müßte der Kranz in naher Ferne winken. — Chopin's 24 Präludien führte Michael von Zadora vor, ein Beginnen, das an sich nicht ganz gefahrlos ist und nur dem gestattet sein sollte, der über die reichste Farbenskala, die feinste Modulationsfähigkeit verfügt. Das elegant-spielerische liegt dem Pianisten besonders, und so gestaltete sich manche Nummer seines Programms zu lobenswürdiger Leistung. — Gisela Springer zeigte in einigen gefälligen Piecen eine angenehme Begabung. Was sie eigentlich kann, war daraus nicht recht zu ersehen. Der mitwirkende Cellist Cornelius van Vliet besitzt einen starken vollen Ton und technische Gewandtheit, die er in verschiedenen nichtssagenden Cellokompositionen (Neruda, Popper) dokumentierte. — Nicht übel führte sich Juljusz Wolfsohn ein, ein junges pianistisches Talent, dem Brahms' f-moll Sonate technisch keine nennenswerten Schwierigkeiten mehr bereitet, dem inhaltlich indes das letzte noch zur Zeit abgeht. — Verdi's pompöses Requiem stand auf dem diesjährigen Bußtagsprogramm des Oratorien-Vereins zu Rixdorf (Dirigent: Johannes Stehmann). Der strebsame Chor unter Leitung seines bewährten Führers wurde der anstrengenden Aufgabe in hohem Maße gerecht und bezeugte den ernsten Geist, der in ihm waltet. Der wunde Punkt der Aufführung waren die Solisten. — Keinen sonderlichen Eindruck hinterließ das Berliner Vokal-Terzett (Marta Sellin-Behnke, Margarete Freund, Else Vetter), das schon stimmlich nicht alle Wünsche befriedigt und auch in geistiger Hinsicht der größeren Vertiefung bedarf, um ernsteren Ansprüchen zu genügen. Rechtschaffen und lobenswert spielte Margarete Will die Es-dur Klaviersonate op. 7 von Beethoven. — Einen Liederabend (mit eignen Liedern zur Laute) gab Hans Schmid-Kayser, der indessen nur den geringsten Ansprüchen genügen konnte. Stimme, Vortrag, kompositorische Begabung sind von dilettantischer Primitivität und vertragen keine ernsthafte Kritik. — Edouard Derü, „Violoniste de Leurs Majestés le Roi et la Reine des Belges", hielt nicht ganz das, was sein langer und anspruchsvoller Titel verhieß. Ich spreche nicht von der guten Technik und dem Ton des Geigers, doch ist sein Vortrag zu matt, zu indifferent, um nicht auf die Dauer zu ermüden. — Joan Manén zeigte sich mit der Wiedergabe der Beethovenschen Kreutzersonate auf gewohnter Höhe; in Joachim Nin erstand ihm ein trefflicher Partner. — Elisabeth Halter sang Lieder von Lie und Grieg mit annehmbaren Mitteln, jenseits von gut und böse; Alfred Schröder steuerte mit gutem Können und Temperament Chopin's f-moll Phantasie bei. — Noch ist die Geigerin Juanita Norden zu nennen; ihr kühles, durchaus objektives Spiel erfreut nicht, zudem war sie in der Wahl der Vortragsstücke schlecht beraten; Guiraud's „Caprice" liegt ihr nicht. Besser gefiel der Tenor Georg Wohlstein, dessen hübsche Mittel vornehmlich in Dvořák's „Zigeunerweisen" sich vorteilhaft bemerkbar machten.

Gustav Kanth

Frieda Kwast-Hodapp, Gertrud Fischer-Maretzki und Alexander Schmuller, die bekannten, trefflichen Interpreten Regerscher Kunst, veranstalteten einen Max Reger-Abend. Das Konzert eröffnete die prächtige a-moll Suite, deren Aria, Präludium und Menuett mit den reichen, empfindungsvollen Melodieen sicherlich in die weitesten Kreise dringen werden, und danach spielte Reger die Klavier-Episoden aus op. 115, kleine intime Stückchen von bestrickendem Klangreiz. Als „Novität" gab es ein Präludium mit Fuge für Violine solo, das sich den übrigen Arbeiten für Solo-Geige würdig anreiht und an plastischer Kraft die Vorgänger vielleicht noch übertrifft. Regers op. 76, ein Zyklus von Liedern „Aus der Kinderwelt", erlebte an diesem Abend gleichfalls seine Uraufführung. Die niedlichen Kinderlieder von Trojan, Victor Blüthgen und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

M. Boelitz hat Reger ganz famos komponiert. Das volkstümliche „Klein Marie", das sammetweiche „Schlaf' ein", die zierlich tanzenden „Mäuschen" und der mit einem schweren Baßmotiv einherstampfende „Knecht Rupprecht" — das alles sind Stückchen, die man den Kindern gern einmal vorspielt. Sie gehören in den häuslichen Kreis, zur Hausmusik, wenn auch der Klavierpart das bekannte Regersche Gepräge zeigt. Im Konzertsaal sind die Stücke jedenfalls am unrechten Platz. — Eine lange Reihe neuer Lieder brachte Botho Siegwart zur Aufführung. Er besitzt Talent für die Liedkomposition und trifft in „Marias Verkündigung" und „Da Gott der Herr" sehr schön den Stimmungsgehalt des Textes. Weiter zähle ich noch zu den gelungenen Gesängen: „Kurze Antwort" und „Er kam in der Frühe", zwei hübsche da capo - Lieder. Andere Stücke zeigen aber doch hin und wieder einen dilettantischen Charakter, der sich ganz besonders in der kleinlichen Detailmalerei bemerkbar macht. Siegwart hatte übrigens an Sydney Biden und Berta Gardini (die im letzten Augenblick für Helene Staegemann eingesprungen war) keine ausreichenden Interpreten gefunden. — Weiter habe ich noch von einer Novität zu berichten, die Leo Schrattenholz mit dem Philharmonischen Orchester aufführte. Ihr Name ist: „König Moor, symphonische Dichtung" von Schrattenholz. Selbstverständlich bildet Liebessehnen, Erfüllung und Tod die Grundidee des Stückes. Diesmal sind es ein „Nebelritter" und eine „wunderschöne Jungfrau". Sie stellen sich zum Beginn beide musikalisch recht charakteristisch vor. Das hat mir an dem Stück auch am besten gefallen, sonst gibt es Unbeholfenheiten, Eintönigkeit und nachempfundene Stellen in Menge. Schrattenholz zeigte sich als Dirigent von keiner neuen Seite. Er führt den Taktstock ruhig und sicher, ohne jedoch tiefere Wirkungen zu erreichen. Sein Konzertpartner Bruno Hinze-Reinhold trug das Liszt-Konzert aus A vor, das er gewandt und mit glänzender Technik, jedoch etwas zu korrekt und steif spielte. — Auch Katharina Goodson, die sich mit dem d-moll Konzert von Brahms hören ließ, besitzt technische Fertigkeit. Wenn sie ihrem Anschlag noch mehr Modulationskraft abgewinnen und überhaupt dem Vortrag etwas mehr Wärme geben würde, dann könnte sie eine tüchtige Pianistin werden. — Schließlich sei noch Hedwig Kirsch genannt, von der ich Beethovens G-dur Konzert hörte. Ihr Spiel wurde dem äußeren Notenbild vollauf gerecht, blieb aber dem musikalischen Gehalt fast alles schuldig. Einzelne besser gelungene Partieen konnten die immer weiter um sich greifende Langeweile nicht mehr beseitigen.

Georg Schünemann

Ein tüchtiger Cellist ist Nicu Papazoglu; mit einer soliden technischen Grundlage verbindet sich ein großer, voller und schöner Ton und eine geschmackvolle Vortragsweise. — Alfred Wittenberg hat sich durch die Klarheit seines Spiels und seine vornehme Künstlerschaft bereits eine große Gemeinde erworben; der starke Beifall, der ihm an seinem eigenen Abend zuteil wurde, war in jeder Hinsicht wohlverdient. — Ein beachtenswertes Klaviertalent ist Howard Wells; er besitzt einen trefflichen Anschlag, eine erfreuliche Fingerfertigkeit und spielt sehr geschmackvoll, vor allen Dingen mit feiner Verteilung von Licht und Schatten. Nur muß er sich hüten, über geistreichen Einzelheiten das Ganze aus den Augen zu verlieren. — Gabriele Roessle könnte ihr schönes Stimmaterial noch besser ausnutzen, wenn sie den Text, besonders die Vokale besser behandelte und nicht so mit herunterhängendem Unterkiefer singen würde. Auch muß sie auf ruhigere Tongebung achten. Die noch ein wenig schülerhafte Vortragsweise wird sich wohl mit der Zeit noch vertiefen. — Auch bei Ethel Peake sind die vielen unfreien Töne auf Kosten einer nicht einwandfreien Aussprache zu setzen; wenn man jedes e wie a spricht, liegt die Gefahr nahe, daß der Ton im Hals sitzen bleibt. Die guten Kopftöne, das musikalische Verständnis und die tiefe Empfindung seien rühmend hervorgehoben; nur darf man sich bei Schumann keine rhythmischen Willkürlichkeiten erlauben. — Eine Sängerin, die sich weit über den Durchschnitt erhebt, ist Ilona K. Durigo; sie besitzt ein wundervolles und schön gebildetes Material, verfügt auch über eine nicht unbedeutende Koloraturfertigkeit (obwohl ihre Stimme eigentlich nicht zum Ziergesang neigt) und hat ihre Vorträge sehr fein ausgearbeitet. Die vielen Portamenti wirken leicht störend. Die Aussprache ist vortrefflich, nur die Vokale lassen zu wünschen übrig. — Fanny Federhoff-Möller bot an ihrem Liederabend in jeder Hinsicht minderwertige Leistungen. — Die Sängerinnen-Vereinigung des Deutschen Lyzeumklubs veranstaltete unter Elisabeth Kuyper einen internationalen Volksliederabend, den Dr. Paul Ertel durch einen Vortrag über Wesen und Entstehung des Volksliedes einleitete. Die Lieder selbst sind von Frl. Kuyper bearbeitet und wurden in den Originalsprachen gesungen. Im Hinblick darauf, daß die Mitwirkenden alle Berufssängerinnen waren, hätte man eine straffere Disziplin, mehr Schneidigkeit im Rhythmus, überhaupt mehr Genauigkeit und Einheitlichkeit in den Einsätzen gewünscht.

Max Burkhardt

Waldemar Lütschg: einer unserer ersten Pianisten. Der Hauptvorzug seines Spieles ist wohl, wie der jeder großen Kunst, seine ungesuchte Natürlichkeit. Er wird auch bei den stärksten Äußerungen seines Temperamentes nie die Schönheitsgrenzen überschreiten, die durch die Natur des Instrumentes gezogen sind. Sein Spiel ist bei allem Schwung, wenn der Ausdruck gestattet ist, so durch und durch deutsch. Die Paganini-Variationen von Brahms wird man wohl nicht bald wieder so vollendet hören. — Elsa Eichstaedt spielt korrekt Klavier, nur das innerliche Erleben ist nicht bedeutend. Der Beethoven-Sonate blieb sie im Vortrag so ziemlich alles schuldig. Sie erfreute sich der Mitwirkung von Anton Sistermans, der, von Mary Wurm geschmackvoll begleitet, klassische Lieder beisteuerte. — Umgekehrt steht es mit der Sängerin Jetta Rintel. Alles, was sie singt, klingt beseelt und empfunden, aber ihr Organ hat wenig metallischen Klangreiz. Auch werden durch zu vieles Atmen zusammengehörige Phrasen unangenehm zerrissen. Sie hatte ein mustergültiges Programm aufgestellt, in dem auch vier lebende Komponisten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vertreten waren. — Eine Aufführung des Mendelssohnschen „Elias", veranstaltet vom Brahms-Verein und vom Zehlendorfer Chorverein unter der temperamentvollen Leitung Fritz Rückwards, verlief ausgezeichnet. Die Chöre erfreuten durch Frische, Sauberkeit und Wohllaut. Nicht wenig zum Gelingen trugen das Blüthner-Orchester, der Baritonist Otto Schwendy und die herrliche Sopranstimme von Elisabeth Ohlhoff bei. Der Tenor Walter Zerm konnte weniger befriedigen. — Das Konzert des Kotzoltschen Gesangvereines unter Leitung Leo Zellners zeigte ein frisches, fröhliches Musizieren. Auf eine feinere Nuancierung, präziseres Zusammensingen und stellenweise größere Reinheit müßte noch geachtet werden. Die mitwirkende Sängerin Gertrud Noack hat eine wohlgebildete Stimme, die nur in der Höhe etwas scharf klingt. Die Pianistin Amelie Fell entledigte sich ihrer Solovorträge zur Zufriedenheit. — Hedwig Schmitz-Schweicker erwies sich in ihrem Liederabend wieder als bedeutende, ernststrebende Künstlerin. In großzügiger Darstellung brachte sie mit ihrer wohlgebildeten wenn auch von Natur etwas spröden Stimme selten gesungene Lieder aus dem „Spanischen Liederbuche" von Hugo Wolf zur Aufführung. Dem wundervollen Begleiter, Robert Forster-Larrinaga, möchte man recht oft wieder begegnen. — Baptist Hoffmann, der frühere geschätzte Baritonist unserer Hofoper, hatte bei seinem Liederabend einen ausgesprochenen Publikumserfolg. Bei breit ausladenden, dramatischen Stellen muß man die Kraft der Stimme bewundern, die gar kein Ende zu haben scheint. Bei allen zarteren Gebilden dagegen hat man den Eindruck, als müßte er seiner Kunst Gewalt antun. Das Organ nimmt dann merkwürdigerweise sogar oft einen heiseren Klang an. — Der Putsch'sche a cappella-Gesangverein befindet sich unter Leitung Martin Graberts in guten Händen. Der Chor singt stimmungsvoll und bis auf einige Schwebungen in den Frauenstimmen sauber. Freilich möchte man dem Dirigenten etwas mehr Temperament wünschen. Sehr erfreulich war die Mitwirkung der Kammersängerin Dora Moran und des Kammervirtuosen Hugo Dechert. Dieser spielte mit dem Komponisten eine nicht unbedeutende Sonate für Cello und Klavier von Grabert. Emil Thilo

DRESDEN: Das 2. Symphoniekonzert (Serie A) der Königlichen Kapelle brachte als Neuheit „Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied" von Walter Braunfels heraus. Wenn das talent- und geistvolle Werk trotz einer vortrefflichen Ausführung unter Adolf Hagen keine rechte Wirkung tat, so liegt das daran, daß der Komponist ein zu wenig gegliedertes Thema gewählt und dieses dermaßen durch Eigenes ergänzt hat, daß man keinen klaren, übersichtlichen Eindruck erhält. Überdies erhöht die regellose Anordnung der Variationen das Unbehagen, das selbst durch die geschmackvolle Instrumentation und zahlreiche Einzelschönheiten nicht beseitigt werden kann. — Im 2. Philharmonischen Konzert lernte man Emmi Leisner als Altistin mit glänzendem, wohlgeschultem Organ und seelenvollem Vortrag kennen und schätzen und begrüßte in Leopold Godowsky gern wieder den hervorragenden Klavierkünstler, der sich seit seinem letzten Auftreten zur Reife der Meisterschaft abgeklärt zu haben scheint. — Das 2. Symphoniekonzert der „Musikfreunde" gab Josef Stransky Gelegenheit, sich mit der liebevollen, kräftig zusammenfassenden Interpretation der großen Symphonie C-dur von Schubert wiederholt als Dirigent von ebensoviel persönlicher Eigenart wie Hingabe an das Werk zu zeigen. Das Blüthner-Orchester, dessen Streichkörper sehr gut ist, entsprach im Punkte der Holzbläser, worin wir hier durch die Königliche Kapelle sehr verwöhnt sind, nicht ganz den Ansprüchen. Solist war Henri Marteau, der mit dem Brahmsschen Violinkonzert einen stürmischen Erfolg erzielte, obwohl seinem meisterlich klaren und geistreichen Spiel mehr innere Wärme zu wünschen gewesen wäre. — Die Robert Schumannsche Singakademie ehrte das Andenken ihres dahingeschiedenen Dirigenten Albert Fuchs durch eine Aufführung seines Oratoriums „Selig sind, die im Herrn sterben", dessen grundlegende Bedeutung für die Modernisierung des Oratorienstils seiner Zeit nach der Uraufführung an dieser Stelle eingehend gewürdigt worden ist. Der Eindruck der eigenartigen, schönen und tiefergreifenden Schöpfung war wieder so stark und nachhaltig, daß es Pflicht ist, alle Chordirigenten erneut auf dieses wertvolle Oratorium hinzuweisen. Karl Pembaur bewährte sich als Dirigent von großer Sicherheit und starkem Empfinden. — Der Dresdner Tonsetzer Hans Fährmann kam ausgiebig zu Worte in einem Konzert, das der Chemnitzer Organist Eugen Richter in Verbindung mit dem Chemnitzer Kirchenchor Franz Mayerhoffs gab. Offenbarten die Orgelkompositionen Fährmanns, vor allem seine wahrhaft große Sonate C-dur (No. 5), einen hohen Schwung, edles Pathos und Beherrschung aller Ausdrucksmittel, so zeigt sich der Komponist in seinen achtstimmigen a cappella-Gesängen als Meister einer mit feinsten Mitteln der Polyphonie und Harmonik arbeitenden Kunst. Jedenfalls haben seine von der Eigenart eines ungewöhnlichen Künstlers erfüllten Schöpfungen begründeten Anspruch auf größere Beachtung als ihnen bisher zuteil geworden ist. — Eine Aufführung des Martin Luther-Kirchenchors unter Albert Römhild, den wir [illegible] einen der allerersten Chorpädagogen zu [illegible] ehren haben, verdient bewundernde [illegible] kennung. — Das Böhmische Streich[illegible] tett tat sich besonders mit einer [illegible] frischen Aufführung des B-dur C[illegible] Brahms hervor. — Helga und [illegible] vereinigten sich zu einem sehr w[illegible] Konzert, in dessen Verlauf d[illegible] Eigenschaften des Bruders e[illegible] zur Geltung kamen, wie d[illegible] Sing- und Vortragsweise der [illegible] Friedman, Alice Rippe[illegible] boten genußreiche Klavi[illegible] lichster Eigenart. — Tilly K[illegible] ihres Programms nicht [illegible] durch die Fülle und [illegible] lichen Altstimme. — [illegible] salon erzielte Fried[illegible] Rezitator und Musik[illegible]

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erfolg. Er sprach „Enoch Arden“ von Tennyson so künstlerisch echt und führte dazu die Musik von Richard Strauß so vorzüglich am Flügel aus, daß er in dieser Vereinigung der Elemente des Melodrams eine neue Art der Kunstausübung geschaffen zu haben scheint. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: In seinem neu einsetzenden Zyklus der Opernhauskonzerte brachte Dr. Ludwig Rottenberg am 1. Abend die Orchester-Rhapsodie „Brigg fair“ von Frederick Delius erstmalig zu Gehör, die uns als eine etwas matt erfundene, aber feinfarbig gestaltete Idylle erschien. Das Programm brachte im übrigen Mozarts Es-dur Symphonie zu guter Wiedergabe und stellte, etwas absichtlich und unnötig, Beethovens „Coriolan-“ und die Tragische Ouvertüre von Brahms in einer Nummer zusammen. Außerdem wirkte Frida Hempel äußerst erfolgreich mit. Ungleich besser als „Brigg fair“ sagte uns Delius' „Sea drift“ zu, das früher entstandene Chorwerk, das der Rühlsche Gesangverein unter der temperamentvollen, ruhigen Leitung von Karl Schuricht in seinem 1. Konzert zur ersten Aufführung brachte. Es entpuppte sich als ein zwar etwas weichlich zerfließendes, aber doch echt künstlerisch empfundenes Werkchen, das den bilderreichen Worten Walt Whitman's in feinzügiger, eigenartiger Symbolik nachgeht. Zu ihm war Ermano Wolf-Ferrari's „Vita nuova“ gestellt worden, das als geschickt gemachtes Epigonenwerk anmutete, das die Auswahl aus Dante's Lyrik, die es bringt, in mannigfachen Stilarten widerspiegelt und dabei doch allzu philosophisch-schlau auf das bedacht ist, was wirkt. Chor und Orchester, auch Kinderstimmen, brachten beides zu intensiver, klangvoller Wirkung. Solistisch wurde Johannes Bischoff (Berlin) mit schönem Material den Baritonsoli in der Hauptsache bestens gerecht. — In den Konzerten der Museumsgesellschaft hörte man zuletzt Bewährtes, Bekanntes, wie die Brahmssche e-moll Symphonie, Wagners „Meistersinger“-Vorspiel, die feurige d-moll Symphonie des Norwegers Sinding, sowie den ausgezeichneten Pianisten Cortot und den trefflichen Cellisten Casals. Ein Sonntagskonzert brachte, neben Schuberts gern wieder gehörter C-dur Symphonie, als Novität das dritte Klavierkonzert des Russen Rachmaninow, ein nicht durchweg sarmatisch empfundenes, melancholievolles und erst gegen Schluß wirksam gesteigertes Werk, das symphonisch und nobel gearbeitet ist und vom Komponisten sehr tüchtig interpretiert wurde. Danach erklang noch Tschaikowsky's meisterliche, farbenreiche Phantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“. Willem Mengelberg schuf mit den genannten Orchesterwerken wieder glänzend ausgearbeitete Leistungen. — Im Konzert des Cäcilienvereins, den er gleichfalls dirigiert, brachte Mengelberg Bach und Brahms zur Aufführung; von letzterem das „Deutsche Requiem“ so eindringlich und klanggesättigt, wie man es hier noch nicht gehört. Solistisch wirkten Anna Kämpfert mit dem schwierigen Sopransolo als echte, intonationssichere Künstlerin, und Messchaert, bestens disponiert, der ferner noch die Bachsche Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ meisterlich zum Vortrag brachte. Zuvor hatte Organist Karl Heyse die Toccata in F-dur klar und klangschön gespielt. An einem eigenen Abend zeigte er sich mit diffizilen Kompositionen von Bach, Reger, Karg-Elert und Boëllmann als Organist ersten Ranges. — Ein interessantes Programm, das Madrigale und Lieder von Gastoldi, Donati, Hans Leo Haßler und anderen bis Wagner, Wolf und Brahms aufwies, brachte der Verein für Kirchengesang unter der umsichtigen Leitung seines neuen Dirigenten Georg Hübner recht hübsch zu Gehör. — An Liederabenden war auch bereits kein Mangel. Wir können nur die interessanteren hier beleuchten. Theodor Streicher und Paul Schmedes waren aus Wien gekommen, um uns eine Auswahl von Gesängen des ersteren, meist Hafis-Lieder, zu übermitteln, für deren phantasielose Diktion und oft sehr unsangliche Schreibweise wir uns beim besten Willen nicht erwärmen konnten. Die Wiedergabe war, soweit sie nicht vom Komponisten selbst erschwert wurde, sicher und verständnisvoll. — Neuere Lieder von Hugo Wolf, Strauß, Sommer und dem talentvollen Richard Trunk in München brachte Hermann Troitzsch zu Gehör. Er hat intelligenten Vortrag, muß jedoch seine Stimmmittel noch mehr befreien. — Léon Rains besitzt einen reichen, wohlgeschulten Baß, aber wenig Stilempfinden. Auch er setzte sich für Neueres von Debussy, Strauß, Bungert und englisch-amerikanischen Komponisten ein. — Von Damen führte sich Maria Benk mit sehr schönen Mitteln ein, die noch der Beseelung harren. — Bei Hetta von Schmidt ist der Vortrag vorerst gehaltvoller als die leicht trockene Stimme. — Die besten lyrischen Eindrücke erlebte man, als Lula Mysz-Gmeiner im Kammermusik-Abend des Museums Schumann-Lieder mit ergreifender, beherrschter Künstlerschaft vortrug. Freilich fand sie auch in Edouard Risler einen vollendeten Begleiter. Seine Solospenden — Schumanns Phantasie op. 17 und einige „Phantasiestücke“ — ließen ihn als denkenden und romantisch nachempfindenden Künstler erkennen, der aber doch in einigem zu stark retuschierte. — Die Trio-Vereinigung der Herren Matossi, Poppelsdorff und Peters brachte Werke von Bossi und Philipp Scharwenka zu guter Ausführung; eine andere — Abzweigung des „Frankfurter Streichquartetts“ — spielte Regers ungleiches e-moll Trio recht schön. — Von den zahlreichen Klavierabenden ist an erster Stelle der Beethoven gewidmete von Frederic Lamond zu nennen. Mehr denn je bewährte der ernste Künstler diesmal mit der wundervoll sich aufschwingenden As-dur Sonate op. 110, der „Waldstein“, der „Appassionata“ und anderen die Kraft seiner herben Persönlichkeit und klaren Technik. — Allzu gedrungen, hastend, doch technisch flüssiger als Lamond wirkte Willy Rehberg, der in diesem Winter einen ganzen Klavierzyklus mit anregendem Programm veranstaltet. — Temperamentvoll, glänzend, doch auch oft äußerlich-spielerisch gestaltete der Pole Ignaz Friedman Chopin und anderes. — Anna von Gabain spielte die sehr problematische, unbefriedigende erste Sonate von Karg-Elert und sehr imponierende, eigenartige und gut gearbeitete Variationen nebst Fuge über ein eigenes Thema von Walter Courvoisier. Ihre ganze Art zu spielen ist bei gutem Können noch nicht frei genug. — Recht schöne Fortschritte zeigte schließlich Else

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gipser mit reichem, kultiviertem Anschlag und verständigem, nur etwas zu sentimentalem Vortrag in Stücken von Schumann und Grieg. — — Das 2. Opernhauskonzert unter der Leitung Dr. Ludwig Rottenbergs brachte uns als Novität das Phantasiestück „Aus den Gärten der Semiramis" des einheimischen Komponisten Bernhard Sekles. Bei gutem äußeren Erfolg entpuppte sich die sehr geschickt instrumentierte Tondichtung als ein Werk in stark erweiterter Ouvertürenform, dessen thematische Erfindung leider nicht sehr plastisch und eindrucksvoll ist. Wir sehen nur farbig gemalte Kulissen vor uns und erleben beim Anhören nichts, was uns seelisch packen und fesseln könnte. Das exotische Kolorit, das Sekles bevorzugt, ist wohl getroffen, aber nicht durchweg festgehalten und erscheint als Maske, hinter der sich die Erfindungsarmut zu verbergen sucht. Zu diesem Werke gesellten sich noch Schumanns „Manfred"-Ouvertüre und eine Haydnsche Symphonie. Efrem Zimbalist war ein musikalisch und technisch klar interpretierender Solist, dem jedoch noch größere Kraft und herbe Männlichkeit für Bach und das Brahmssche Violinkonzert fehlen. — Fritz Kreisler hätte bei seinem gutbesuchten Konzert die große Bachsche Chaconne wohl in manchem noch weihevoller spielen können; im übrigen aber bot er wieder Glänzendes und hatte den gewohnten Erfolg. — Willy Rehberg, sein vortrefflicher Begleiter, verhalf mit Henri Marteau drei Sonaten von Beethoven, Mozart und Brahms zu prächtigem Erklingen. — Gut führte sich ferner ein amerikanischer Geiger, Albert Spalding, mit Stücken von Händel, Bach, Schumann und Reger ein. Seine schöne Technik und sein silberner Ton könnten nur noch etwas mehr Verve und Wärme vertragen. — Weniger einwandfrei als sonst zeigte sich das Böhmische Streichquartett diesmal an einem Beethoven-Abend, an dem vieles übereilt und eindruckslos, wenn auch im Zusammenspiel brillant zum Vortrag kam. — Eine vielversprechende Pianistin lernte man in Cella della Vrancea kennen, die schwierigen Werken wie Beethovens Appassionata und Schumanns Symphonischen Etüden noch nicht ganz gewachsen war, aber technisch und auch im beherzten Vortrag viel Gutes bot. — Marie Hildebrand machte nur wenig Eindruck, trotz guter Schule, weil die etwas dünne Stimme, sowie eine gewisse Unsicherheit und Mangel an Vertiefung des Vortrags ihren guten Anlagen Abbruch tat. — Besser wirkten die hiesigen Sängerinnen Harriet Meyjes und Klara Schaeffer mit schönen Stimmitteln in einem anregenden Programm und Johanna Braunschweig-Schneider mit hübsch vorgetragenen Kinderliedern. — Recht gewinnend und gefällig führten sich auch die Schwestern Wizemann mit alten deutschen Volksliedern für Zwiegesang und zwei Lauten, gesetzt von Heinrich Scherrer (München) ein. Ihr Versuch einer Belebung so gut wie unbekannter und auch bekannterer Gesänge aus dem 16. bis 18. Jahrhundert fiel auf fruchtbaren Boden. Man ließ sich manches wiederholen. — Als Schumann- und Silcher-Feier gedacht war das Konzert des stimmenstarken Neebschen Männerchors, des zweitgrößten hiesigen Männergesangvereins. Rudolf Werner (Siegen) dirigierte es in Vertretung des erkrankten Vereinsdirigenten und bot mit dem glänzenden Material des Vereins in der Hauptsache ausgezeichnete Leistungen. Solisten des Konzerts waren Heinrich Knote (München), der mit Schumann-Liedern und Wagner-Fragmenten einen stürmischen Erfolg hatte, und Anna Kämpfert, deren schöne Sopranstimme in Gesängen Schumanns, sowie fesselnden Kompositionen von Rudolf Werner, Schillings und Arnold Mendelssohn zur Geltung kam. — Schließlich ist noch ein Vortrag von Henry Thode über „die kulturelle Bedeutung der Bayreuther Festspiele" zu erwähnen, der von flammender Begeisterung getragen war und von den Damen Hertha Tegner und Else Hoyer durch Violin- und Klaviervorträge Bachscher und Wagnerscher Kompositionen verschönt wurde.

Theo Schäfer

HAMBURG: Das 3. Philharmonische Konzert unter Leitung Hauseggers begnügte sich mit einem Ben Akiba-Programm: Beethovens IV. Symphonie und Wagner-Fragmente — alles in geistvoller Auffassung und in klangschöner Ausführung, soweit es die Akustik der Musikhalle zuläßt. Am imposantesten gelang Hausegger die Faust-Ouvertüre Wagners, für die er den Ausdruck nicht nur aus der Partitur, sondern auch aus der dichterischen Basis und der poetischen Idee des Stückes ergreifend und überzeugend herzuleiten vermochte. Solist des Abends: Pablo Casals, der leider d'Alberts vielfach doch gar zu billiges und triviales Cello-Konzert spielte. — Vor ziemlich leerem Saal konzertierte mit dem Orchester des Vereins der Musikfreunde Felix Mottl. Bei ihm gab es die Eroica, deren zweitem Satz er eine Wiedergabe von erschütternder Plastik gab, und die er im ganzen höchst gesund, wenn auch vielleicht ein klein wenig unpersönlich zum Klingen brachte: auch bei ihm außerdem eine auf breite Zeitmaße sich stützende Aufführung der Faust-Symphonie. Solist war Frederic Lamond, der in Tschaikowskys b-moll Konzert eine Leistung vollbrachte, die sich als physische Tat etwa den Herkulesarbeiten vergleichen läßt, die aber außerdem auch ihrem musikalischen Werte nach kaum zu hoch eingeschätzt werden kann. — Der Bignellsche Orchesterverein, eine Dilettantenvereinigung, die mehr und mehr Einfluß auf das musikalische Leben gewinnt, hatte Friedrich Gernsheim zu Gast gebeten, der die örtliche Erstaufführung seiner neuen gleich dankbaren wie wertvollen Tondichtung „Zu einem Drama" unter dem Jubel der Zuhörerschaft dirigierte. Außerdem hörte man hier zum erstenmal Gernsheims doch schon antiquiertes und in seinem melodischen Inhalt gar zu sprödes Violinkonzert, das durch eine begabte Anfängerin, Therèse Laurent, mit kleinem, aber gut gepflegtem Ton und in guter musikalischer Auffassung gespielt wurde. — Die Solistenkonzerte finden nach wie vor in Sälen statt, in denen die Hälfte der Plätze unbesetzt und von der anderen Hälfte wieder eine Hälfte ausverschenkt ist. Mischa Elman, scheinbar psychisch nicht zum besten disponiert und darum etwas verwildert wirkend, und der künstlerisch so aristokratisch empfindende Efrem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zimbalist fanden nur wenig Zuspruch. Besser schon erging es Frida Hempel, die eine Anzahl Opern-Arien mit phänomenaler Brillanz und strahlender Virtuosität sang, am gleichen Abend aber bewies, daß es ihrer Stimme an dem seelischen Fonds gebricht, der für die erschöpfende Wiedergabe von Liedern unentbehrlich ist. Wie armselig sang sie Strauß' „Ständchen"! Eine junge rumänische Klavierspielerin, Cella della Vrancea, führte sich in einem eigenen Konzert als technisch hervorragende, an musikalischem Temperament und Esprit reiche Pianistin, deren Laufbahn ganz zweifellos zu den höchsten Höhen führen wird, hier ein. An dem Klavierabend Anna von Gabains interessierte die Ankündigung zweier Novitäten, einer Sonate von Karg-Elert und eines Variationenwerkes von Courvoisier. Leider zwei Nieten. Immerhin verdient das Courvoisiersche Werk den Vorzug vor dem geschraubten und gequälten, ganz unklaviermäßig empfundenen Werke Karg-Elerts. Ernst Poszonyi sang sich durch eine gewisse Herzlichkeit und offene Mitteilsamkeit seines Wesens rascher in die Gunst des Publikums, als man bei seinen beschränkten stimmlichen Mitteln und der vielfach recht saloppen Art seiner Tongebung erwarten durfte.

Heinrich Chevalley

LEIPZIG: Im Mittelpunkte der von einem freundlich aufgenommenen Liederabend des Komponisten Theodor Streicher und seines rühmenswerten Interpreten, des Tenoristen Paul Schmedes und andererseits von einem erfolgreichen Wiederauftreten der eine allzu etüdenhafte h-moll Sonate von Christian Sinding, ein ganz Lisztiges Notturno von Spinelli und eine Sexten-Etüde von Sofie Menter als Nova mit sich bringenden sehr rassigen und wahrhaft kunstfertigen Pianistin Alice Ripper umgrenzten jüngstverflossenen zwei Leipziger Konzertwochen standen die Bußtagskonzerte der zwei bedeutendsten Chorvereine: des sehr strebsamen Bach-Vereins, der unter Karl Straubes Leitung und unter trefflicher Mitwirkung eines aus den Damen Rüsche-Endorf, Grimm-Mittelmann und Rautenberg und den Herren Nietan, Gmeiner und Dehler bestehenden Solistenensembles und des Gewandhaus-Orchesters in der Thomaskirche Händels vom Vereinsdirigenten zweckdienlich bearbeitetes Oratorium „Belsazar" zu eindringlicher Wirkung brachte, — und des unter Dr. Georg Göhler begeisterungsvoll singenden, für diesmal auch noch durch Männerchormitglieder und Schüler verstärkten Riedel-Vereins, der sich in der Alberthalle mit dem Winderstein-Orchester, der Altenburger Herzoglichen Hofkapelle, vielen „Jüngste-Gericht-Bläsern" aus anderen Kapellen und dem tüchtigen Solotenor Schroth zu einer allen Intentionen des Komponisten entsprechenden imposanten und stellenweise geradezu markerschütternden Wiedergabe des „Requiem" von Berlioz vereinigte. — Sehr befriedigend verlief auch das 2. Konzert der Musikalischen Gesellschaft, in dem zwischen trefflichen Interpretationen der Schubertschen „Unvollendeten" und der Brucknerschen zweiten Symphonie durch Dr. Göhler und das Winderstein-Orchester der vortreffliche Baritonist Carl Lejdström mit dem orchesterbegleiteten Vortrage von Gustav Mahlers „Kindertotenliedern" und „Liedern eines fahrenden Gesellen" Schmerzeswollust und — Beifall hervorrief. — Im 3. Philharmonischen Konzert gelangte das etwas exaltierte, im zweiten Satze wertvollste d-moll Violoncellokonzert von Carl Bleyle durch den herzhaften Münchener Violoncellisten Heinrich Kiefer zur Erstaufführung und begegnete ziemlich beifälliger Aufnahme, worauf Hans Winderstein und sein Orchester samt den für den Schlußgesang gewonnenen Mitwirkenden Emil Pinks und Neuer Leipziger Männergesangverein sich mit Geschick und Glück an Liszts „Faust-Symphonie" versuchten. — Dem 7. Gewandhauskonzerte verhalf Felix von Kraus mit seinem im Stimmklang und im Ausdruck gleich meisterhaften, tief ergreifenden Vortrage der „Vier ernsten Gesänge" von Brahms zu einem großkünstlerischen Höhepunkt, den er selbst mit späteren, allzu sentimentalischen Darbietungen eines Wolf-Liedes nicht wieder erreichen konnte, und neben dem sich eine ungenügend vorbereitete, nicht genugsam ausgefeilte und konzentrierte Vorführung der B-dur Symphonie von Bruckner und die nicht zu voller Klangidealität geförderte Wiedergabe des heute doch wohl kaum mehr in den Konzertsaal gehörenden Lohengrin-Vorspiels wie künstlerisches Tiefland ausnehmen mußten. — Die 2. Gewandhaus-Kammermusik vermittelte ein interessierendes Wiederbegegnen mit Bruckners im Adagio göttlich- und in den übrigen Sätzen menschlich-langem F-dur Streichquintett und erfreute weiterhin durch wohlgelingende Reproduktionen von Schuberts B-dur Klaviertrio (mit Max Reger am Flügel) und von Haydns D-dur Streichquartett aus op. 20. — Fritz von Bose hatte am gleichen Tage in seiner ersten Trio-Matinée unter Mitwirkung der herzhaften Geigerin Pálma von Pászthory und des gediegenen Violoncellisten Emil Robert-Hansen dem kunstreichen, im ersten und im dritten Satze besonders schön gearteten D-dur Trio op. 32 von Stephan Krehl und dem rassigeren f-moll Trio op. 65 von Anton Dvořák manche neue Freunde erworben und sich an Schubertschen Solostücken für Klavier als würdiger Erbe Reineckeschen Feinspieles bewährt. — Prof. Hans Sitt und der von ihm geführte Leipziger Lehrer-Gesangverein machten zwischen edlen Klaviervorträgen Josef Pembaurs und stimmungsreichen Liedergaben der Frau Rüsche-Endorf auf allerbeste Art mit den beachtenswerten Chor-Novitäten „Nebeltag" von Fr. Hegar, „Hagen" von Matthieu Neumann und „Heilke Torben" von Herman Hutter bekannt, und ein auf den Totensonntag vorbereitendes Konzert in der Thomaskirche, zu dem mit dem Thomanerchor und Karl Straube auch Julius Klengel und die jugendliche einheimische Sopranistin Senta Wolschke auf der Empore antraten, brachte neben vielen altlieben a cappella-Chören und Solostücken zwei klangschön gesetzte moderne Chorkompositionen von Fr. Mayerhoff („Ich bin ein Gast auf Erden") und von Franciscus Nagler („Ew'gen Frieden gib, o Herr, den Müden") sowie ein wirksames Arioso für Violoncello von Alexander Winterberger und empfehlenswerte kirchliche

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sologesänge von Felix Draeseke („Treue") Gustav Schreck („Hoch über den Sternen") und Adolf P. Boehm („Ich sehe dich in tausend Bildern"). — Susanne Dessoir erwirkte zwischen gediegenen Brahms- und Hugo Wolf-Vorträgen mehreren frischen Liedern von Oskar Fried eine sehr beifällige Aufnahme. Der stimmbegabte und wohlgeschulte Wiener Baritonist Ernst Poszonyi leistete Bestes in ausdrucksgerechtem Vortrage Hugo Wolfscher Gesänge, und Lula Mysz-Gmeiner enthusiasmierte als rassige Interpretin der Zigeunerlieder von Brahms und als feinkünstlerische Ausdeuterin Loewescher Lieder und Balladen. — Massenhaft rückten Klavierspielende an: auf Josef Weiß, der sich an seinem zweiten Abend auf seine extravagante Art mit Beethoven auseinandersetzte, folgte Bruno Hinze-Reinhold mit feinen „Pastell"-Reproduktionen der hier und da doch wohl auch für „Öl" gedachten Lisztschen Reisebilder „Années de Pèlerinage"; nach Tina Lerner, deren Seele sich später zu entwickeln scheint als ihre wunderbar flüssige und klangschimmernde Technik, kam die vortrefflich, gleich finger- und geistesreife amerikanische Pianistin Augusta Cottlow; neben die geniale Elly Ney, die man jetzt schon zu den wirklich großen Künstlerinnen zählen kann, stellte sich diesmal mit wirklich fesselnden Leistungen Ignaz Friedman; dem körperlich behinderten Juljusz Wolfsohn hat man für manches wohlgelungene Elegische Sympathie bezeugen können; Marta Milinowski war zu früh vor die Öffentlichkeit getreten, aus der auch die gereiftere Anna von Gabain um der dauernden Unsicherheit ihres Spieles willen fernbleiben sollte, und Anny Eisele, die trotz ihrer bescheidenen Virtuosität und Kräfte mit vollem Winderstein-Orchester konzertierte, ist nur den langsamen Sätzen der Konzerte in d-moll von Mozart und in a-moll von Grieg völlig gerecht geworden. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Das große Rad dreht sich lustig weiter mit wenig Treffern und viel Nieten. Und die Treffer sind meist altbekannt. Über Johannes Messchaert's vollendete Kunst ist Neues nicht zu sagen; er erwies sie in gewohnter Größe, von Schmid-Lindner meisterlich begleitet, diesesmal an Beethoven, Brahms und Schumann. — Stimmlich wie künstlerisch auf gleicher Höhe steht die erste Altistin der Wiener Hofoper, Charles Cahier; vier Lieder von Friedrich Mayer, einem jüngeren österreichischen Komponisten, die sie in ihr Programm aufgenommen hatte, erschienen recht ansprechend. — Von den beiden Altistinnen Flore Kalbeck und Olga de la Bruyère besitzt diese die größere Stimme, jene dafür vielleicht das feiner geartete Vortragstalent. — Von Gesangskonzerten seien mit Auszeichnung noch die des ganz vortrefflichen Baritonisten Julius Schweitzer und der sehr talentierten Sopranistin Elisabeth Munthe-Kaas mit Dr. Kayser, ferner die Abende von Paula Schick-Nauth und von Hanna Verbena erwähnt; die von Hanna Verbena gesungenen Kinderlieder Katharina van Rennes' sind für ihren Zweck ganz nette Gebilde. — Daß Lilli Lehmann bei ihren zahlreichen Bewunderern begeisterte Aufnahme mit ihren Vorträgen fand, braucht ja nicht besonders betont zu werden. — Mit großen Pianistennamen waren wir nicht sonderlich gesegnet; nur Edouard Risler kam und spielte ganz hervorragend neben Beethoven alte und neue französische Musik, bei der die neueren Franzosen nicht immer sonderlich günstig abschnitten. Doch auch Else Gipser und Augusta Cottlow verdienen Aufmerksamkeit, nicht minder Ernst Lochbrunner, während die Schwestern Elsa und Cäcilie Satz den Konzertsaal vorerst besser noch meiden sollten. — Ganz vorzüglich entwickelt hat sich der Geiger Fritz Hirt, der frühere zweite Konzertmeister des Konzertvereinsorchesters. Wie er Bachs Solosonate in a-moll und zusammen mit Anna Langenhan-Hirzel Beethovens Es-dur und Mozarts B-dur Sonate gestaltete, zeigte ihn als Techniker wie als Künstler auf gleich hoher Stufe. — Von den Geigern Georg Knauer, Karl P. Edelmann und Rudolf Weinmann ist, wenn auch mit Abstand, gleicherweise nur Gutes zu berichten. — Das Neue Streichquartett (die Herren Sieben, Huber, Hitzelberger und Stoeber) verhalf einem Streichquartett in a-moll von Paul von Klenau zur Uraufführung, das nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt großenteils Originelles bringt. Die Wiedergabe dieses wie eines Brahms- und eines Beethoven-Quartettes war ganz prächtig. — Hermann Zilcher, der sich auch als Pianist auszeichnete, ließ in einem eigenen Konzerte durch Anna Kaempfert und Dr. Römer einen Zyklus von Liedkompositionen nach 14 Gedichten von Richard Dehmel singen. Er bekundete sich damit wieder als hochstrebender und begabter Komponist, wenn auch der leise Eindruck ermüdender Länge nicht ganz vermieden werden konnte. — Die „Böhmen" machten sich um August Reuß' d-moll Quartett op. 25 verdient, exzellierten aber am meisten in Dvořák's Klavierquartett in A-dur; Frau Mildner-Streng (Prag) war ihnen eine ebenbürtige Partnerin. — Die stärksten Eindrücke der Berichtsperiode verdankte man dennoch wohl den Abenden des Konzertvereins-Orchesters. Die wenig gehörte Zweite und Dritte Symphonie Bruckners unter Löwe waren musikalische Ereignisse ersten Ranges; ebenso schön erschien die Interpretation von Schuberts Unvollendeter und Hugo Wolfs „Penthesilea". Frederick Delius' Rhapsodie „Brigg Fair" vermochte freilich auch die größte Hingabe des Dirigenten keinen vollen Erfolg zu erzwingen; das verhindert ein Mangel an charakteristischer Erfindung, der auf die Dauer auch die guten Seiten des Werkes nicht mehr rein genießen läßt. Der stürmische Beifall, den der Violoncellist Pablo Casals mit Schumanns Cellokonzert erntete, war wohlverdient; an Tonschönheit, Virtuosität und Musikalität hat er heute nicht viele ernstliche Rivalen.

Dr. Eduard Wahl

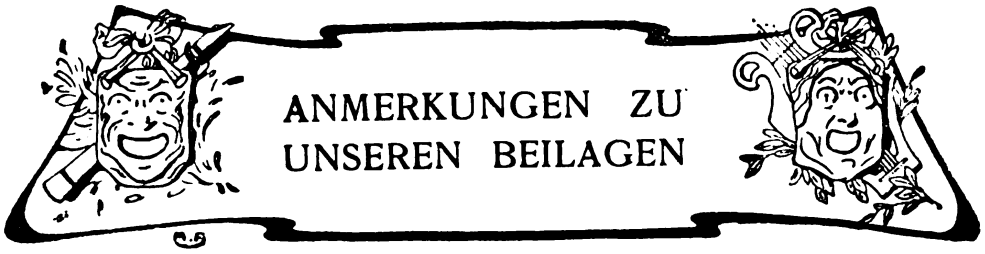
WIEN: Einige herzlich begrüßte Gäste: Emmy Destinn, deren prunkvolle Stimme — jeder Ton ein funkelndes Juwel — freilich im Konzertsaal um das Beste kommt: um die Schlagkraft ihrer prachtvoll sinnlichen dramatischen Akzente; Richard Strauß, der seinen „Enoch Arden" ganz herrlich musiziert hat und ein paar Lieder — Lula Mysz-Gmeiner hat sie gesungen — mit einer Subtilität sondergleichen begleitete; Joan Manén, Sarasates Erbe, von

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dessen Geige der süßeste Wohllaut strömt; Artur Schnabel, für mich unter allen Klavierkünstlern von heute einer der erlesensten und der, der einmal der erlesenste sein wird, wenn Kopf und Herz, Mensch und Talent Eins geworden sind; seine Frau Therese, die die für den Gatten erhoffte Zukunft für sich schon zur Gegenwart gewandelt hat. — Wassili Safonoff, Exzellenz und Dirigent dazu, ist eine der eigenartigsten Erscheinungen am Pult, und man freut sich jedesmal wieder, ihn hierzu haben. Nicht der Äußerlichkeiten halber, — zum mindest nicht der des Dirigierens ohne Taktstock, gegen die bei feiner Orchesterpolyphonie doch vieles spricht und die sicherlich ihren Grund darin hat, daß dem überschäumend temperamentvollen Orchesterleiter in seiner Rage und Extase der Dirigentenstab zu oft entflogen und irgendeinem unschuldigen Oboisten an den Kopf gesaust ist. Die andere Äußerlichkeit, die der veränderten Orchesteraufstellung, hat mehr für sich, weil sie durch das Postieren der Kontrabässe zu den Geigen und Celli den Streichkörper besser eint und ebenso die Bläser durch die Anreihung der Hörner an das Holz und das übrige Blech. Wichtiger aber sind Safonoff's künstlerische Qualitäten. Die vielleicht von den sublimen Einsamkeiten Beethovenscher Meditationen, von dem verträumten Sinnieren Brahmsscher Klänge oder selbst von dem kindlich frommen Prunk Anton Bruckners nicht so stark ausgelöst werden, — um so mehr aber durch das blendende Feuerwerk Berlioz'scher Symphonieen oder gar durch die vollblütige Animalität Tschaikowsky's. Das dirigiert ihm kaum einer nach; so überlegen disponiert und solch schwellenden Lebens voll in jedem einzelnen Takt; mit kosakischer Bravour in seinem Schmiß und seinen Steigerungen, so stark in seiner Melancholie, so voll Rasse auch in seinen Resignationen: man hört Puschkin, Tolstoi und Dostojewsky aus diesen Tönen, wenn Safonoff dirigiert. — Während man aus Scriabines Klavierkonzert (das die Gemahlin des Tondichters vorzüglich interpretierte) eher Maurice Donnay, Oscar Wilde und Bernard Shaw zu hören meint: so kosmopolitisch ist diese Musik, halb blasiertes Dandytum, halb müde Paradoxe und viel geistreiche Ironie dazu. Man möchte lieber sein symphonisches „Poème d'extase" hören, das ganz neue Pforten öffnen soll. — Solch neue Pforten werden ja nur selten in neuen Werken aufgerissen. Von den Novitäten der letzten Wochen — es kommen überhaupt nur drei in Betracht — ist eine einzige derart, daß sie die Perspektive neuer Möglichkeiten gibt: Josef Suks symphonische Dichtung „Sommermärchen", die Nedbal mit dem Tonkünstler-Orchester aufgeführt hat. Ein Werk, das eher „Sommerspuk" heißen sollte, — Kobolde und Schwarmgeister treiben ihr Wesen, die Mittagshexe lockt mit tödlicher, gleißender Sonnenglut, mittendurch arme, blinde Spielleute, an deren trostlosem Hindämmern der Spuk abgleitet. Bis dann die Nacht sich niederbreitet und allem wehen Ringen, all der geisternden Qual und wirrem Erlebnis Frieden bringt. Ein ganz sonderliches Werk, keine eigentliche Programmusik, aber schwer behängt mit innerlicher leidvoller Erfahrung; seiner ganzen Stimmung nach in der eigentlich motivischen Erfindung verschwommen, mit Vorliebe zu kurzen, nicht scharf umrissenen Themen greifend, — dafür eine Harmonik von äußerster Kühnheit und Selbständigkeit und eine Meisterschaft in der orchestralen Farbengebung, wie sie selbst heute vereinzelt dasteht. Eine durchaus fesselnde Schöpfung, deren Verständnis durch baldige Wiederholung (wie es bei Neuem immer sein sollte) erobert werden könnte. — Ferdinand Löwe hat im Konzertverein Karl Weigls „Symphonische Phantasie" zweimal aufgeführt und gleich hier hat es sich gezeigt, daß das ablehnende Diktum des ersten Abends am zweiten so ziemlich widerrufen wurde. Mit Recht; denn hier ist ein Werk von wunderschönem Wohlklang, von ungemeiner Reinheit der Konzeption, vornehm in den großen (nur nicht immer ganz glücklich und deutlich eingeführten) Themen, voll echter Wärme in den zart hinwehenden lyrischen Klängen und in einzelnen Episoden von zauberhafter Klangwirkung. Mag sein, daß es keine grandiose Natur ist, die sich in diesem kunstvollen Tongespinst aufreckt, aber eine liebenswerte ist es gewiß. Und die vielgescholtene unleugbare Länge des Ganzen ist keine solche, der man durch Striche abhelfen kann; sie liegt a priori in der Konzeption und ist durch die Anlage bedingt. — Felix Weingartners neue E-dur Symphonie, jüngst bei den Philharmonikern unter einem Jubel gespielt, in den alle Sympathieen für den scheidenden Direktor hineinklangen, ist ein Werk, das das Bild seines Schöpfers restlos wiedergibt. Große Ansätze — kleine Erfüllungen; meisterlich in der orchestralen Technik, tüchtig im Bau und in der Stimmführung und bestrickend durch die Liebenswürdigkeit, die es trägt, durch die ersichtliche Freude am eigenen, kindlich charmanten Ich, die aus jedem Takt spricht. Aber man möchte mehr als diese Liebenswürdigkeit für musikalisch Minderbemittelte; möchte mehr, weil so viel da ist, das mehr verspricht: das schöne erste Thema z. B., das sich in stolzem Bogen wölbt — aber die Brücke führt mitten in den Ton-Alltag hinein. Ebenso das Scherzo, das famos beginnt, wirklich humorvoll, in saftiger Frische und das unter einem Trio leidet, das in jeder Mondscheinszene, zu jedem Fußspitzen-Pas de deux in jedem Ballet stehen könnte. Ebenso der Schluß des Finale, eines variierten Rondos, dessen Walzerschlußteil in bedenkliche Nähe zur „Fledermaus" gelangt; „Journées de Vienne", wenn nicht gar „Jours". Aber man täte dem Werke unrecht, wenn nicht nachdrücklich die edle Struktur, die bedeutenden Hauptthemen und der strahlende Glanz der Instrumentation betont würden. Neue Probleme weist es nicht auf. Sonst wäre auch das sehr bequeme Publikum der „Philharmonischen" böse geworden. Während so Komponist, Dirigent, Orchester und Auditorium in schönster Eintracht miteinander zufrieden waren.

Richard Specht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Veröffentlichung des vorliegenden 9. Beethoven-Heftes der „Musik“ erfolgte im Hinblick auf den 140. Geburtstag des Meisters. Genau läßt sich dieser Tag bekanntlich nicht bestimmen; urkundlich erhärtet ist nur der Tag der Taufe (17. Dezember). In dem mitgeteilten Vermerk des Kirchenbuchs der Pfarre St. Remigius in Bonn hat man also die Beurkundung der Geburt Beethovens zu erblicken. Diesem Dokument der Wirklichkeit folgt eine Gabe aus dem Reich der Phantasie: Die Geburt Beethovens von Friedrich Geselschap, eine schöne ernste Zeichnung, die den kärglichen Dachraum des Bonner Hauses gut mit Menschen füllt und bei ihrer feinen Mischung von Realismus und Poesie sich von fader Süßlichkeit vornehm frei hält. Ins Gebiet der Phantasie ist natürlich auch die Beethovenbüste des jungen belgischen Bildhauers Canneel zu verweisen, der mit erstaunlicher Einfühlung in die Art der Kopfbildung des Meisters uns eine glaubhafte Darstellung des etwa zehnjährigen Kindes vermittelt. Wir konnten schon mehrfach packende Plastiken von Ausländern reproduzieren, so von Masseau (III. 12), Aronson (V. 18), denen sich Canneel fast ebenbürtig anreiht. Strengste Wirklichkeit dagegen ist die Gesichtsmaske von 1812. Gegenüber den vielen Nachbildungen nach schwachen Wiederholungen geben wir hier eine Aufnahme nach dem Original, das vorbildlich ward für die wichtigsten plastischen Arbeiten; zunächst für die klassische Büste von Franz Klein, deren Formen sich der Maske selbst aufs allerengste anschmiegen, die also als das authentische Bildwerk für alle Zeiten gesichert ist. Ebenfalls der Wirklichkeit gehört Martin Tejček's Lithographie Beethovens an, ein Gegenstück zu Lysers Zeichnung des schreitenden Künstlers (VI. 16). Hier ist der Meister gesehen, wie er auf einem Spaziergang in Gedanken versunken stehenbleibt. (Höchst Wissenswertes gibt Frimmel über diese drei Blätter im I. Band seiner Beethovenstudien.) Aus der kürzlich (X. 3) rezensierten Radierungsmappe von L. Gruner, betitelt: Beethovenhäuser dürfen wir mit dankenswerter Genehmigung des Verlages Josef Grünfeld, Wien, zwei der gelungensten Tafeln wiederholen: das Pasqualatische Haus auf der Mölkerbastei in Wien und „Das Schlößchen“ in Hetzendorf bei Wien. Von dem Reiz der Originale geben unsere Netzätzungen ein anschauliches Bild. (Weitere Beethovenhäuser wollen wir gelegentlich folgen lassen.) Neben dem Grabmal auf dem Ortsfriedhof von Währing in Wien, der ersten Ruhestätte seiner sterblichen Überreste — heute befindet sich das Grab bekanntlich auf dem Zentralfriedhof (VI. 12) — vervollständigt das edle Relief des Titanen von der Meisterhand Josef Floßmanns die von uns in IX. 13 vorgeführte Reihe von modernen Beethoven-Plastiken um eines seiner gewichtigsten Glieder.

Die Tagebuchaufzeichnung Beethovens soll nach Schindlers Angabe aus dem Jahre 1817 oder 1818 stammen. Sie lautet: „Nur Liebe — ja nur Sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben — o Gott — laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt, die mir erlaubt mein ist — Baden, am 27. Juli, als die M. [?] vorbeyfuhr, und es schien, als blickte sie auf mich.“ Schindler glaubte den Gegenstand dieser Neigung in Marie Pachler-Koschak erblicken zu dürfen, eine Vermutung, der der Sohn der ausgezeichneten Grazer Pianistin, Dr. Faust Pachler, später in überzeugender Weise entgegentreten ist. Kalischer vermag über die Persönlichkeit der Frau, an die dieser sehnsuchtsvolle Ausruf Beethovens gerichtet sein könnte, gleichfalls nichts Genaueres anzugeben, und so wird dieses ergreifende document humain nach wie vor seinen problematischen Charakter behalten. Als weitere Handschriftenproben des Meisters folgen: die Überschrift des Finale des Quartetts in F-dur op. 135 (sie bildet im Original eine einzige Zeile und wurde im Faksimile aus Platzmangel umbrochen) und der am Rande der ersten Manuskriptseite befindliche Titel desselben Quartetts.

Zum Schluß überreichen wir unseren Lesern das Exlibris für Band 37 der „Musik“, das wiederum von unserem Hauszeichner Carl Zander stammt.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

166. 1770

Parentes	Proles	Patrini
Bertoldus Lander Sophia Dreses conjuges.	13tia Xbris Anna Christina	Anna Christina Heijsers dicta Klein: holtz Joannes Leklöser.
Sebastianus Martin & Maria Catharina Zilliens conjuges.	15ta Xbr. Fridericus Antonius	Fridrichs Zilliens & Agnes Z. Theisen eius germana Nicolaus Nikolai & Joanna Maria Nicolai Dicta Bergers.
Nicolaus Eller Margaretha Laeters conjuges.	16ta Xbris Anna Maria	Anna maria Laeters. Joannes Bernardus Kes: =kel.
D. Joannes van: Beethoven. & Helena Keverichs conjuges.	17ma Xbris Ludovicus	D. Ludovicus van Beethoven & gertrudis müllers Dicta Baums.
Joannes Hupperich & gertrudis Pinth conjuges.	17mo Xbr. Maria Anna	Maria Anna Minchs & Jacobus Hupperich
	19na Xbris	



BEURKUNDUNG DER GEBURT LUDWIG VAN BEETHOVENS
Aus dem Kirchenbuch der Pfarre St. Remigius in Bonn

X. 6

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 6

DIE GEBURT BEETHOVENS
Karton von Friedrich Geselschap

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





X. 6

BEETHOVEN ALS KIND
Büste von Canneel

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE NACH DEM LEBEN ABGEFORMTE GESICHTS-
MASKE BEETHOVENS VON FRANZ KLEIN (1812)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



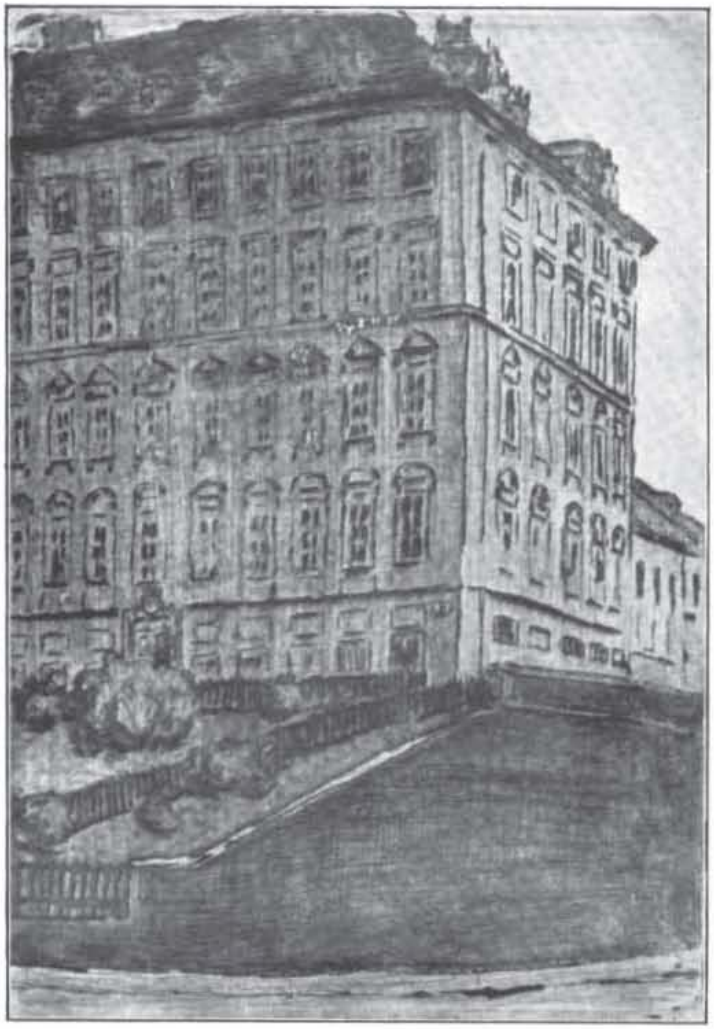
BEETHOVEN
Nach der Büste von Franz Klein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BEETHOVEN
Nach der Lithographie von Martin Tejček

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

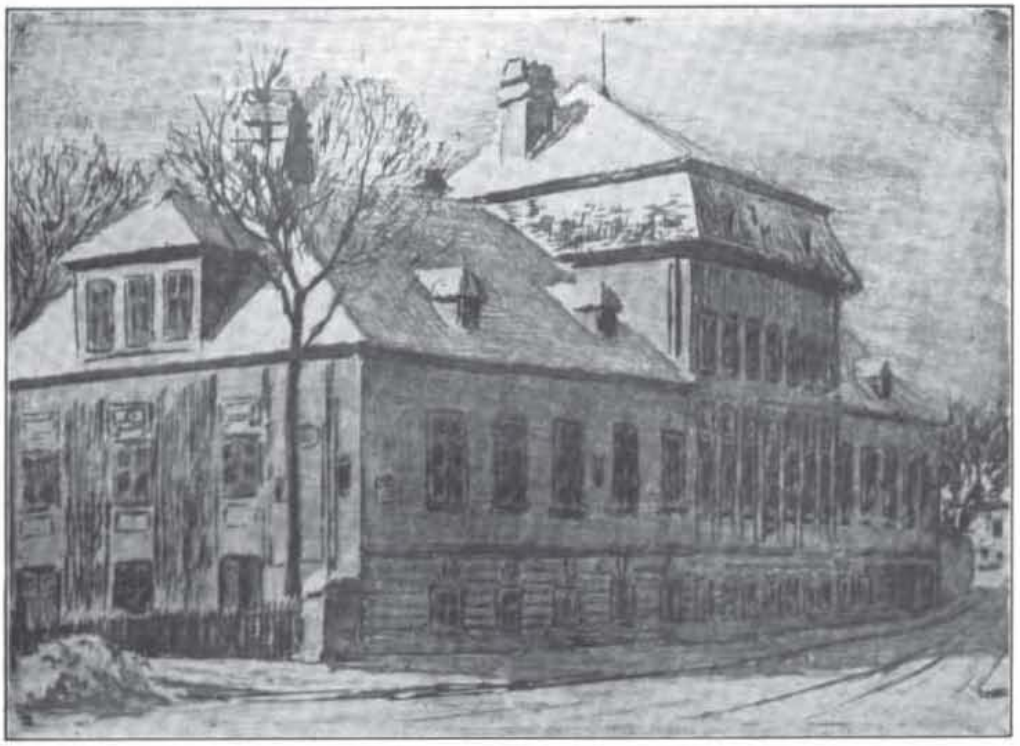


X. 6

BEETHOVENS WOHNHAUS
(DAS PASQUALATISCHE HAUS)
AUF DER MÖLKERBASTEI IN WIEN

Radierung von L. Gruner

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

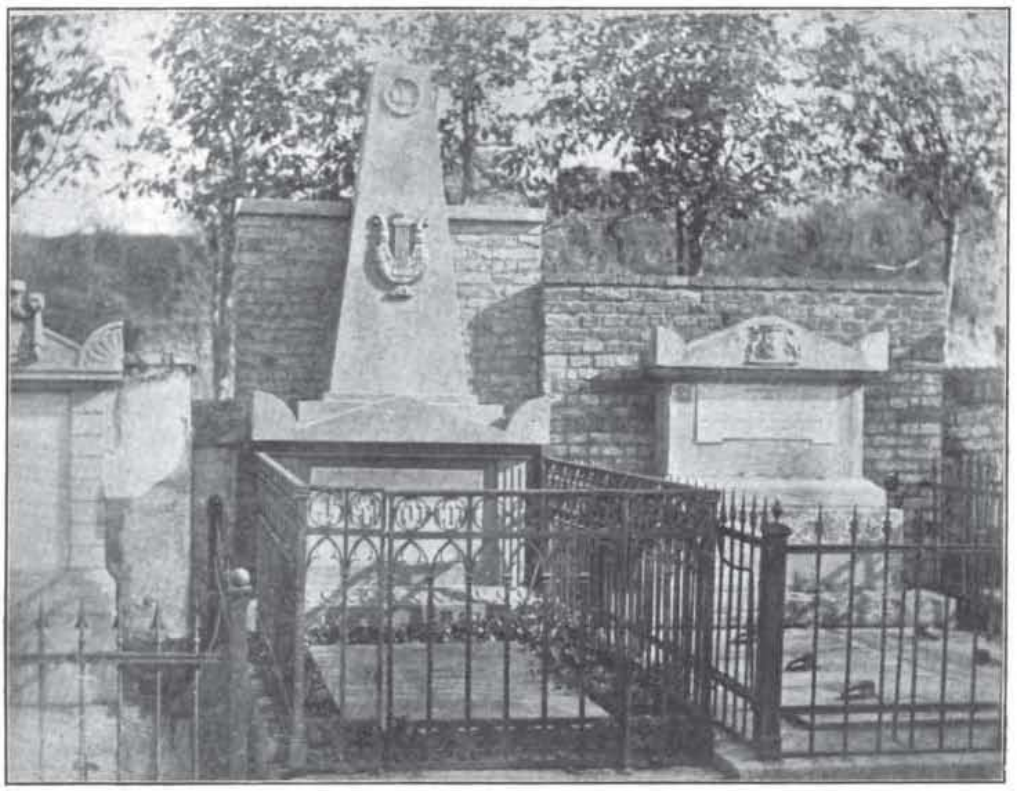


X. 6

BEETHOVENS WOHNHAUS (DAS SCHLÖSSCHEN)
IN HETZENDORF BEI WIEN

Radierung von L. Gruner

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



X. 6

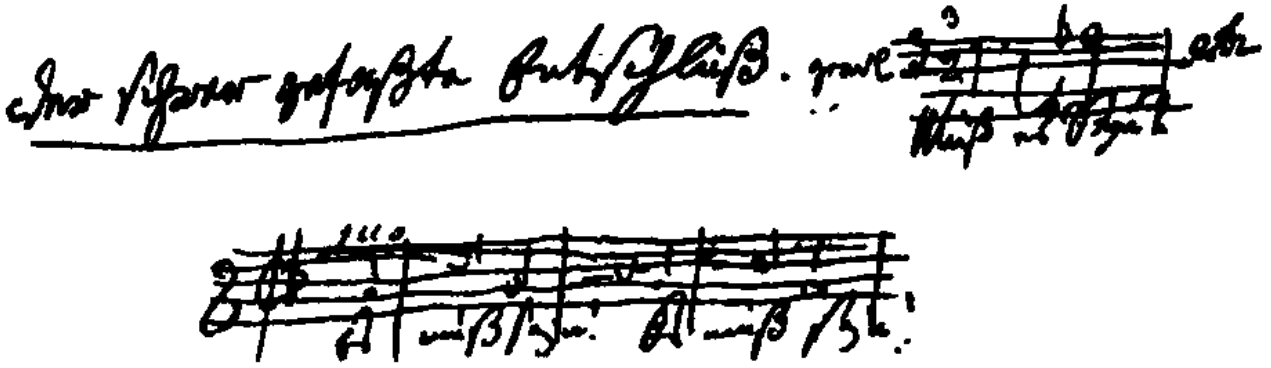
BEETHOVENS GRABMAL AUF DEM ORTS-
FRIEDHOF VON WÄHRING BEI WIEN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

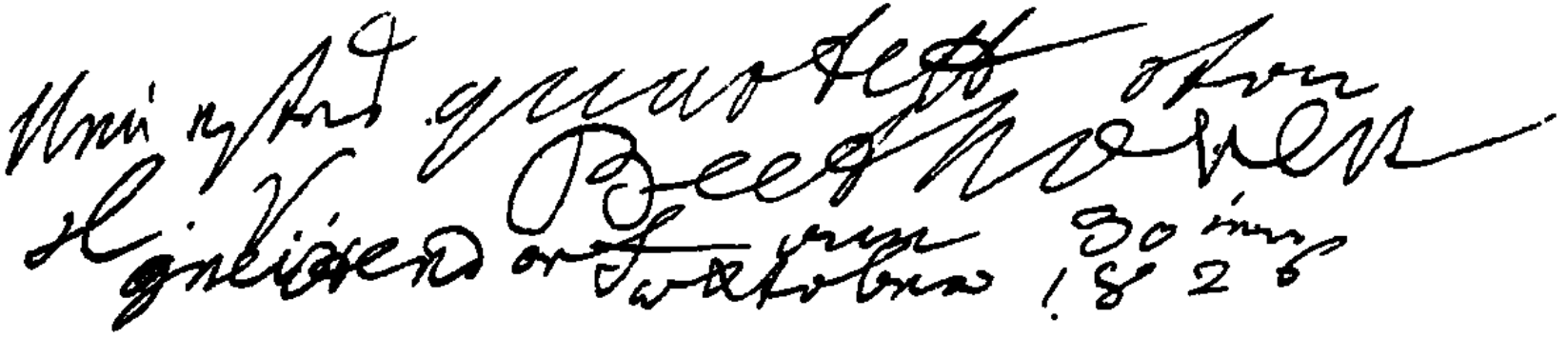


BEETHOVEN
Relief von Josef Floßmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ÜBERSCHRIFT DES FINALE VON BEETHOVENS QUARTETT IN F-DUR OP. 135





X. 6

TITEL DES QUARTETTS IN F-DUR OP. 135
VON BEETHOVEN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 1. Quartalsband des X. Jahrganga
Band 37 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

9. BEETHOVEN-HEFT

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF MICH.
JAN 10 1911



DIE MUSIK

F. A.

10. JAHR HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

New-York — London
Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24 ** **Magazin:** Jungfernstieg **34.**

Flügel und Pianinos

Über 140000 im Gebrauch.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schweigen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.

Josef Hofmann.

Magazin u. Detailverkauf in Berlin W 9, Königgrätzerstr. 6 (gegenüber Voßstr.).

Vertreter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann. St. Petersburg, Moskau, Riga.

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neue Wagner- und Liszt-Literatur

Volks-Ausgabe
Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Richard Wagner

5 M., in biegsamem Einbande 6 M.

Richard Wagners Briefe an Th. Apel

Geheftet 3 M., in reizendem Halbpergamentband 4 M., in vornehmem Lederband mit Golddruck 5 M.

Diese Briefe, ein Document humain, geben Aufschluß über Wagners inneres und äußeres Leben von 1832 bis 1836, seiner Würzburger, Lauchstädter und Rudolstädter Zeit, seiner erwachenden Neigung zu Minna Planer.

Richard Wagner als Vortragsmeister

Erinnerungen von Jul. Hey, herausgegeben von Hans Hey.

Geheftet 3 M., elegant gebunden in Leinen 4 M., in echtem Leder 5 M.

Jeder Wagneranhänger, jeder Wagnerfreund, den nicht nur Wagners Kompositionen, sondern auch sein allumfassendes Verständnis auf musikalischem Gebiete in seinen Bannkreis zieht, muß dieses Buch besitzen. Es ist nicht nur ein erstklassiges Memoirenwerk, sondern auch ein äußerst wertvoller Beitrag zur Wagnerliteratur.

Richard Wagner über die Meistersinger von Nürnberg

Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen, zusammengestellt von Erich Kloss.

Außer den gedruckten Schriften und Briefen des Meisters stand dem Herausgeber für seine Zusammenstellung ein zum Teil noch unveröffentlichtes bzw. nur in den „Bayreuther Blättern" erschienenes Material zur Verfügung. Sie zeigt, daß Wagner in seinen Briefen und Schriften selbst der beste Führer durch sein Werk ist, nicht nur für das Publikum, sondern auch für die mitwirkenden Künstler. Geheftet kostet dieses Büchlein, das den Besuchern der nächstjährigen Festspiele wie überhaupt der Aufführung des Werkes höchst nützlich sein wird, 1½ M., gebunden 2 M.

Liszt-Brevier

von

Julius Kapp.

Mit 6 Abbildungen. In Pappband 2 M.

Kostbare Perlen aus dem Schatze Lisztscher Kunst- und Lebensanschauungen hat der Verfasser in diesem Büchlein zusammengetragen, die auf den unvergänglichen Wert, der den meisten der Lisztschen Schriften innewohnt, hinweisen und zugleich erkennen lassen, daß sie auch unseren hochgespannten heutigen Anforderungen eine Menge des Interessanten und noch der Verwirklichung Harrenden zu sagen haben.

Franz Liszts Gesammelte Schriften, Volks-Ausgabe

4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide geheftet 6 M., in biegsamem Leinenband 8 M., in echtem Leder 10 M.

In folgender übersichtlicher Form: Band I. Chopin, II. Wagner, III. Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn, IV. Ausgewählte Schriften gehen Liszts Gesammelte Schriften erneut ihren Weg; jedem ist nun der reiche Inhalt mühelos erschlossen.

Liszt und die Frauen

Herausgegeben von **La Mara.**

Mit 20 Vollbildern. Geheftet 6 M., gebunden in Leinen 7 M., in Leder 8 M.

Das Buch berichtet, wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, von seinem adeligen Sinn und seiner Seele, die sich in Freud und Leid bewährte.

Siegfried Wagner und seine Kunst

Gesammelte Aufsätze über das dramatische Schaffen Siegfried Wagners vom „Bärenhäuter bis zum Banadietrich" von Carl Fr. Glasenapp, mit reichem Buchschmuck (über 200 Federzeichnungen) von Franz Stassen.

Geheftet 15 M., gebunden 18 M.

Die Werke Siegfried Wagners künstlerisch nachzuschaffen, um auch dem, der ihren Eindruck noch nicht empfangen, ihr Verständnis zu übermitteln, das ist der Drang, der das schöne Buch hat entstehen und reifen lassen. Die geistvoll eindringenden, aus der Tiefe geschöpften Ausführungen Glasenapps, die köstlich originellen Federzeichnungen Stassens werden den Freunden der Kunst Siegfried Wagners eine wahre Freude bereiten.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Die dankbarsten Geschenkartikel

* Für Klavierspieler *

Richard Wagner-Albums

für Klavier. Die beliebtesten Stellen aus allen 11 Wagner-Opern! 3 Bände.

Elegant broschiert à M. 3.50, vornehm gebunden à M. 5.—.

* Für Violinisten *

Die goldene Geige

Eine Sammlung von Erfolgen **für Violine und Klavier**, enthaltend: **Gounod**, Méditation, Serenade; **Wagner-Wilhelmj**, Walthers Preislied; **Wagner**, Liebeslied aus Walküre, Meistersinger-Phantasie, sowie die hervorragendsten Erfolge von **Braga, Burmester, Drdla, Wieniawski, Barns, Hubay, Singelée (Verdi) usw.**

2 Bände à M. 3.—, in eleg. Ausstattung.

Willy Burmester, Alte Weisen

für Violine und Klavier. Neu-Ausgabe in 2 Bänden, je 6 der bekannten „Alten Weisen" enthaltend, die ständig auf dem Repertoire Burmesters stehen und überall begeisterte Aufnahme finden.

à M. 3.—. (Weitere Bände folgen.)

Für Sänger und Sängerinnen

Richard Wagner-Gesang-Albums

Die ersten umfassenden Albums für Gesang mit Klavierbegleitung. Für Männerstimme, hoch und tief. Für Frauenstimme, hoch und tief.

Elegant gebunden à M. 5.—.

* Für Kinder *

„Unser Liederbuch"

ausgewählt von **Friederike Merck**, illustriert von **Ludwig v. Zumbusch**, für Kinderstimmen gesetzt von **Fritz Volbach.**

2 Bände gebunden à M. 5.—.

Von Jahr zu Jahr wächst die Beliebtheit dieser Bände, die nur die wirklich beliebtesten Kinderlieder mit leicht spielbarer Klavierbegleitung enthalten. Die poetischen Illustrationen von Zumbusch bilden das Entzücken von jedermann, der sie kennt.

In keiner deutschen Kinderstube sollte „Unser Liederbuch" fehlen, das die Kritik den **„Struwelpeter der Liederbücher"** nennt!

* Für Musikstudierende *

Orchester-Partituren in Klein-Format

Richard Wagner

Meistersinger — Rheingold — Walküre — Siegfried — Götterdämmerung — Parsifal.

à M. 24.—, elegant gebunden M. 26.—.

E. Humperdinck

Hänsel und Gretel. M. 20.—, elegant gebunden M. 22.—.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DEUTSCHE BRAHMSGESELLSCHAFT
M. B. H.

BERLIN W, TAUENTZIENSTR. 7b

Johannes Brahms' Briefwechsel

Band I und II. Johannes Brahms, Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth VON HERZOGENBERG. Herausgegeben von MAX KALBECK. Zweite, revidierte und ergänzte Auflage. Mit einem neuen Porträt der Frau von Herzogenberg. Jeder Band gebunden M. 4.50, geheftet M. 3.50

Band III. Johannes Brahms, Briefwechsel mit verschiedenen Freunden (Max BRUCH, Carl REINTHALER, Ernst RUDORFF, Bernhard und Luise SCHOLZ u. a.). Herausgegeben von WILHELM ALTMANN. Gebunden M. 4.50, geheftet M. 3.50

Band IV. Johannes Brahms, Briefwechsel mit J. O. GRIMM. Herausgegeben von RICHARD BARTH. Gebunden M. 4.—, geheftet M. 3.—

Band V und VI. Johannes Brahms, Briefwechsel mit Joseph JOACHIM. Herausgegeben von ANDREAS MOSER. Jeder Band gebunden M. 5.50, geheftet M. 4.50

NEU! Band VII. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herm. LEVI, Friedrich GERNSHEIM, sowie den Familien HECHT und FELLINGER. Gebunden M. 5.—, geheftet M. 4.—

Johannes Brahms' Biographie

von MAX KALBECK

ERSTER BAND. Halbband 1 und 2. Zweite Auflage. Gebunden à M. 6.50, geheftet M. 5.—
ZWEITER BAND. Halbband 1 und 2 Gebunden à M. 6.50, geheftet M. 5.—
DRITTER BAND. Halbband 1 Gebunden M. 6.50, geheftet M. 5.—

(Der Schlußband der Biographie, Band III, 2, ist in Vorbereitung)

Johannes Brahms als Mensch und Freund

Nach persönlichen Erinnerungen von RUDOLF VON DER LEYEN
Elegant kartoniert M. 1.60

Brahms-Texte

Vollständige Sammlung der von BRAHMS komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen. Herausgegeben von G. OPHÜLS. Zweite, revidierte und ergänzte Auflage.
Gebunden M. 5.—, geheftet M. 4.—

Des jungen Kreislers Schatzkästlein

Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengetragen durch JOHANNES BRAHMS. Nach den Originalheften herausgegeben von CARL KREBS
Gebunden M. 5.—, kartoniert M. 3.50

NEU! **Joseph Joachim** NEU!

Ein Lebensbild von ANDREAS MOSER

Band I gebunden M. 4.—, geheftet M. 3.—
Band II gebunden M. 6.50, geheftet M. 5.50

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich habe meine

ausschließliche Vertretung für alle Länder

dem Internationalen Konzert-Bureau

Albert Gutmann in Paris

14 rue Georges Ville (Avenue Victor Hugo)

übertragen und bitte, alle Engagements-Offerten und Korrespondenzen an Herrn Kaiserlichen Rat ALBERT GUTMANN, Telegramm-Adresse Conseilgutmann, zu adressieren. Paris, 1. Juli 1910

Jacques Thibaud

Monsieur

Albert Gutmann in Paris

14 rue Georges Ville (Avenue Victor Hugo)

est le **seul représentant** de mes affaires artistiques. S'adresser à lui exclusivement

Camilla Landi

Meine Alleinvertretung

besitzt Herr Kaiserlicher Rat

Albert Gutmann in Paris

14 rue Georges Ville (Avenue Victor Hugo)

Engagementsanträge und Zuschriften bitte ausschließlich an diese Firma zu richten (für alle Länder außer Großbritannien)

Ernest de Lengyel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Ernest Bloch: „Macbeth“, Oper in sieben Bildern nach Shakespeare, erlebte an der Komischen Oper in Paris ihre Uraufführung.

Theodor Erler: „Die Kastillaner“ sollen dem Vernehmen nach am Erfurter Stadttheater ihre Uraufführung erleben.

Franz Schreker: „Der ferne Klang“, eine dreiaktige Oper, Buch vom Komponisten, ist von der Wiener Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Als nächste Novität des Königlichen Opernhauses ist die deutsche Uraufführung von Engelbert Humperdincks Märchenoper „Die Königskinder“ in Aussicht genommen.

Bologna: Im Teatro Communale ging die dreiaktige Oper „Semiramis“ von Ottorino Respighi zum erstenmal in Szene.

Kiel: Am 20. November ging Franz Neumanns Oper „Liebelei“ in ausgezeichneter Aufführung über die Bühne unseres Stadttheaters. Das Werk erzielte einen starken Erfolg. Außer Kapellmeister Dr. Schreiber machten sich verdient vor allem Ines von Encke in der Hauptpartie (Christine), sowie die Herren Landry, Grifft, Kaposi und Stuhlfeld.

Madrid: Im Frühjahr 1911 finden hier Richard Wagner-Festaufführungen statt. Vorgesehen ist u. a. der „Ring des Nibelungen“.

Mailand: Aus Anlaß des 200. Geburtstages Pergolesi's fand eine große Gedenkfeier im Manzoni-Theater statt. Pietro Mascagni hielt die Gedächtnisrede; dann wurden Pergolesi's „Stabat mater“ und „La serva padrona“ aufgeführt.

München: Richard Wagner- und Mozart-Festspiele 1911. Für die Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater vom 31. Juli bis 9. September sind festgesetzt drei Aufführungen des „Nibelungenring“, fünf von „Tristan und Isolde“ und drei der „Meistersinger“. Als Mozart-Festspiele sind für die Zeit vom 30. Juli bis 8. September im Residenztheater festgesetzt zwei Aufführungen des „Don Juan“, zwei von „Figaros Hochzeit“, eine von „Bastien und Bastienne“ zusammen mit „Titus“, und eine von „Così fan tutte“.

Stuttgart: „Kleider machen Leute“, die kürzlich in Wien zur Uraufführung gelangte komische Oper von Alexander von Zemlinsky, ist vom Hoftheater zur Aufführung erworben worden.

KONZERTE

Berlin: Vokalkammermusik a cappella. Die aus den Konzertsängerinnen Freund, Sellin-Behnke, Eschment, Rintelen, Beeg und den Konzertsängern Weiß, Schubert, Lederer-Prina, Harzen-Müller bestehende und von Arthur Barth geleitete „Berliner Barth'sche Madrigal-Vereinigung“ gab in der ersten Hälfte dieses Jahres zehn Konzerte, davon vier in Berlin, zwei in Köln und je eines in Zehlendorf, Freienwalde, Zwickau und Plauen. Für die jetzige Saison ist sie

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Begr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Begr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:
1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

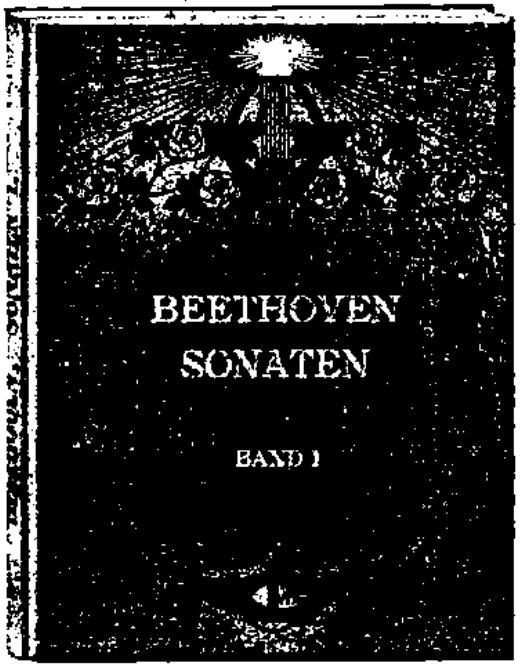
1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

COLLECTION LITOLFF

Neue Beethoven-Ausgaben.



Original-Einband (bläulich oder weinrot).

Soeben erschienen:

Beethovens Klavier-Sonaten.

	M.
Neuausgaben von Schultze-Biesantz. 2 Bände (No. 247/48) à	3.—
Elegant gebunden à	5.—
Dieselbe Ausgabe in 1 Band (No. 301)	4.50
Elegant gebunden	6.50
Klavier-Sonaten. Akademische Neuausgabe mit Vorbemerkungen zu jeder Sonate von Heinrich Germer. 2 Bände (No. 1990a/c) à	4.—
Elegant gebunden, 3 Bände à	6.—
Sämtliche Klavierstücke. Instruktive Neuausgabe von Cl. Schultze (No. 325)	1.80
Elegant gebunden	3.50
Beethoven-Album I. Leichte Klavierstücke. Instruktive Neuausgabe von Clemens Schultze (No. 2006a)	1.—
Elegant gebunden	2.60
Beethoven-Album II. 11 Beliebteste Klavierstücke und Sonaten (No. 2006b)	1.80
Elegant gebunden	3.50
Symphonien zu 4 Händen. Neuausgabe. 2 Bde. (No. 317/18) à	3.25
Elegant gebunden, 2 Bände à	5.—
Septett zu 4 Händen. Neuausgabe von Fidelio Finke (No. 183)	1.—

Beethovens Violin-Sonaten.

Neuausgabe von Karl Hallr (No. 330)	4.—
Elegant gebunden	7.50
Violin-Konzert. Neuausgabe von Holle und Schultze-Biesantz (No. 2421)	1.—
Violin-Romanzen (No. 214)	1.—
Beethoven-Album für Gesang. 31 ausgewählte Lieder. Neuausgabe von Dr. L. Benda, hoch (No. 366)	1.20
Tief (No. 367)	1.20
Elegant gebunden à	2.50
Fidelio. Klavierauszug mit Text, Dialog und szenischen Bemerkungen von Max Schultze (No. 2213)	2.50
Elegant gebunden	4.—

Henry Litolffs Verlag in Braunschweig.

zu elf Konzerten in Berlin, Schwerin, Anklam, Detmold, Elberfeld, Düren, Saarbrücken (zwei Abende), Pirmasens und Frankfurt a. M. verpflichtet worden.

Halberstadt: Der Musikverein unter Leitung von Fr. Hellmann veranstaltet sechs Konzerte und führt folgende Werke auf: „Gustav Adolf" von Bruch, die „Matthäus-Passion", die „Walpurgisnacht". Als Solisten wurden gewonnen das Triester Streichquartett, Martha Schauer-Bergmann, das Ehepaar Erler-Senius, M. Lieschke, Seret van Eyken, G. Funk, Dr. Rosenthal. Das Orchester stellt die Kapelle des 27. Inf.-Reg.

Halle a. S.: Als Leiter des im Mai 1911 stattfindenden Halleschen Musikfestes wurde Ferdinand Löwe verpflichtet.

Quedlinburg: Der Königliche Musikdirektor O. Prößdorf führt mit dem Allgemeinen Gesangverein diesen Winter an größeren Werken „Achilleus" von Bruch und „Paulus" von Mendelssohn auf.

TAGESCHRONIK

Von Herrn Walther Erich in Charlottenburg erhalten wir die folgende interessante Zuschrift: Im 2. Novemberheft der „Musik" teilt Edgar Istel-München aus dem Wagnerwerk der Mrs. Burrell einen Brief Wagners an seine Mutter mit, dessen Datierung unsicher ist. Herr Dr. Edgar Istel schreibt darüber folgendes: „Das innige Verhältnis Wagners zu seiner Mutter zeigt der folgende Geburtstagsbrief, dessen Jahreszahl im Faksimile etwas undeutlich geworden ist. Koch, der diesen Brief kurz erwähnt, liest die Jahreszahl 1830 und meint, es sei der älteste erhaltene Brief Wagners. Ich glaube 1835 zu lesen und halte auch aus inneren Gründen . . . als in die Magdeburger Kapellmeisterzeit gehörig Daß Wagner vom 3. September 1835 an wieder in Magdeburg war, ist durch seinen Brief an Rosalie bewiesen." Ich möchte nun hierzu folgendes bemerken. Daß der Brief aus dem Jahre 1835 stammt, können wir nämlich aus ihm selbst ersehen. Wagner schrieb ihn am 20. September und sagt von diesem Tag in seinem Brief: „Es ist heute Sonntag und ein schöner sonnenheller Tag." Es geht somit hieraus klar hervor, daß der 20. September im Jahre der Briefniederschrift ein Sonntag war. Rechnen wir zurück, so finden wir in der Tat, daß der 20. September im Jahre 1835 auf einen Sonntag fiel. Der 20. September des Jahres 1830 war ein Montag. Denn wir wissen, daß sich die Wochentage der Monatstage in jedem Jahr um einen Wochentag verschieben. In den Schaltjahren um zwei Tage. Zwischen 1835 und 1910 liegen 75 Jahre, wovon 18 Schaltjahre waren. Der Wochentag des 20. Septembers hat sich in dieser Zeit also um $75 + 18 = 93$ mal verschoben. Bei jeder siebenten Verschiebung hatte er wieder seinen ursprünglichen Wochentag, also in dieser angegebenen Zeit 13 mal ($93 : 7 = 13$ Rest 2). Der Rest 2 sagt, daß sich der Wochentag um 2 Tage weiter verschoben hat. Wenn somit der 20. September 1835 ein Sonntag war, muß er in diesem Jahre 1910 auf den Dienstag gefallen sein, was der Kalender bestätigt. Hiernach dürfte es jetzt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feststehen, daß der Brief im Jahre 1835 geschrieben ist.

Für die Errichtung einer Volksoper in Groß-Berlin wird jetzt eifrig Propaganda gemacht. In einem Aufruf, der unter anderen auch von Ludwig Fulda, vom Geh. Baurat von Goßhein, dem Präsidenten der Königlichen Akademie der Künste, ferner vom Gymnasialdirektor Dr. Hubatsch, Stadtverordneten-Vorsteher Kaufmann in Charlottenburg, Generalleutnant Kersting, Direktor der Militärtechnischen Akademie, Landgerichtspräsident Lindenberg, Geheimrat Dr. von Liszt, Bürgermeister Matting, Prof. Dr. Erich Schmidt, Geh. Kommerzienrat Steinthal und Hermann Sudermann unterzeichnet ist, heißt es u. a.: Mit Ablauf des Jahres 1913 werden die Werke von Richard Wagner frei. Seine Musikdramen sollen nun Allgemeingut des deutschen Volkes werden, aber nicht nur Wagner, sondern auch andere Komponisten sind nur einer geringen Minderheit des Volkes zugängig. Hunderttausende, die von dem innigen Wunsche beseelt sind, sich an den Meisterwerken der dramatischen Musik zu erbauen, sind nicht in der Lage, ihren Wunsch erfüllt zu sehen, weil die Eintrittspreise nur von einem geringen Teil von Auserwählten zu erschwingen sind. Um nun diesem Bedürfnis die langersehnte Befriedigung zu bringen, beabsichtigen wir unter dem Namen „Richard Wagner-Theater“ ein volkstümliches Unternehmen ins Leben zu rufen. Das Theater soll, gestützt auf das Abonnementsystem der Schillertheater, der Bevölkerung abgerundete Opernvorstellungen zu niedrigen Preisen bieten. Die Errichtung der Volksoper, die etwa 2300 Plätze erhalten soll, ist auf einem Gelände in Charlottenburg geplant. Wir beabsichtigen, an die Stadt Charlottenburg heranzutreten, damit die Oper erbaut und dann verpachtet wird.

Chauvinismus in der Musik. In Frankreich droht eine Schilderhebung der „nationalen“ Komponisten gegen die Kollegen von jenseits der Alpen und jenseits der Vogesen. Xavier Leroux, der Komponist einer „Theodora“, die in Paris nach wenigen Aufführungen feierlich begraben wurde, verlas dieser Tage in einer Sitzung des Autorenverbandes einen Bericht über diverse Fragen, die „die Interessen, die Zukunft, ja, die ganze Existenz der französischen Komponisten betreffen“. Im Namen seiner Genossen im Unglück lief Herr Leroux Sturm gegen die Komische Oper, die Hochburg der italienischen Maestri, die als Eroberer nach Paris gekommen sind, um teils mit List, teils mit Gewalt die Sympathieen des Pariser Theaterpublikums zu gewinnen. Die zweite Pariser Oper hat im Laufe der letzten zwölf Jahre nicht weniger als 833 Aufführungen ausländischer Opernwerke veranstaltet; das bedeutet, nach einer etwas komplizierten statistischen Berechnung, daß von zehn Theaterjahren drei „voll und ganz“ der ausländischen Produktion gewidmet sind. Es ist ein wahrer Skandal — so jammern Leroux und seine Freunde —, daß in einem vom französischen Staate unterstützten Theater die einträglichsten Erfolge den von jenseits der Grenzen herübergekommenen Komponisten zufallen. Schlagfertig wie immer, antwortet der so hart angegriffene Direktor der Komischen Oper, Albert Carré: „Es ist höchst

Das schönste Weihnachtsgeschenk!

Gegen Mitte Dezember gelangt zur Ausgabe:

Richard Wagner

„RIENZI“

Vollständige Orchester-Partitur (mit deutsch-englisch und italienischem Text). **Ausgabe in Taschenformat** (klein 8°. **Preis broschiert 24 Mk. netto, gebunden** (2 Bände) **26 Mk. netto.**

Im gleichen Format und Preise veröffentlichte ich bereits die **vollständigen Orchester-Partituren der Opern**

„TANNHAEUSER“

(mit deutsch-englischem Text)

und

„DER FLIEGENDE HOLLAENDER“

(mit deutsch-englisch und italienischem Text).

Gleichzeitig erscheinen

vorstehende Orchester-Partituren der Opern

„Der fliegende Holländer“, „Rienzi“ und **„Tannhäuser“**

im Taschenformat (klein 8°), auf **Deutsch-China-Papier** gedruckt, jedes Werk in **einem Bande** gebunden. **Preis à 30 Mk. netto.**

Verlag von Adolph Fürstner, Berlin W 10

Neue Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Klavier

von

Richard Trunk

Op. 17. **Drei Gesänge nach Gedichten von Theo Schäfer:** No. 1. **Der Tod.** „Nachts hör' ich wachend“ M. 1.20 — No. 2. **Abendlied.** „Nun naht die dunkle“ M. 1.— — No. 3. **Pan.** „Wenn die frohen Sonnenkinder tanzen“ M. 1—.

Op. 21. **Vier Gesänge:** No. 1. **Auf der Brücke** (E. Heß). „Die Burschen stehn“ M. 1.— — No. 2. **Im Volkston.** (A. Holz). „Das Scheiden, ach, das Scheiden“ M. 1.— — No. 3. **Die Nachtigallen** (J. v. Eichendorff). „Möcht' wissen, was sie schlagen“ M. 1.— — No. 4. **Die Dragoner kommen!** (G. Böttticher). „Was schmettert wie Fanfaren?“ M. 1.50.

Op. 11. **Drei Gesänge nach Gedichten von Heinz Braune:** No. 1. **Weihestunde** „Du reichst mir deine lieben Hände“ M. 1.20 — No. 2. **Einem Kinde.** „Wirst du wohl meiner einst noch denken“ M. 1.— — No. 3. **Komm!** „Nacht ward's“ M. 1.20.

Glänzende Kritiken der Fachpresse!

Ansichtssendungen stehen zu Diensten.

Gebrüder Hug & Co.,

Musikverlag in **Leipzig** und **Zürich.**

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

August Förster

Pianofortefabriken, Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos
Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.



24 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

merkwürdig, daß man mir zum Vorwurf macht, daß ich dem Publikum die Partituren darbiete, die es hören will. Es ist doch nicht meine Schuld, wenn das Publikum ‚Tosca', ‚Traviata', ‚Werther', ‚Carmen' und andere Opern, die die Säulen unseres Spielplanes bilden, so gern hört. Wenn ich, wie verlangt zu werden scheint, ausschließlich die Werke der jüngeren französischen Komponisten zur Darstellung brächte, würde ich schwerlich auf meine Rechnung kommen. Im übrigen liegen ja in der Großen Oper die Dinge genau so, nur daß hier nicht die Italiener, sondern die Deutschen ‚der Feind' sind. In dieser Saison sind in der Großen Oper bereits 33 mal Wagnersche Opern aufgeführt worden, und jetzt soll noch die ‚Götterdämmerung' neu einstudiert werden. Richard Strauß ist in diesem Jahre mit seiner ‚Salome' bereits 20 mal herausgekommen. Das Publikum hat nun einmal die Schrulle, der Ansicht zu sein, daß auch die deutschen und die italienischen Opern ganz interessant sind."

Entscheidung in Dr. Ludwig Wüllners „Lelio"-Prozeß. Das Kammergericht hat in Sachen des Sängers Dr. Ludwig Wüllner (vertreten durch Rechtsanwalt Richard Becher) gegen die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Berlin (vertreten durch Justizrat Fuchs I) wegen der „Lelio"-Aufführung dahin entschieden, daß das Urteil des Landgerichts aufgehoben sei, und die Sache an die erste Instanz zurückverwiesen. Ferner hat das Kammergericht die Schadensersatzpflicht des Vereins Dr. Wüllner gegenüber ausdrücklich anerkannt. Der über zwei Jahre zurückliegende Fall, der seinerzeit in Künstlerkreisen großes Aufsehen hervorgerufen hat, liegt bekanntlich so, daß Wüllner, der für die Originalaufführung des „Lelio" engagiert war und dabei im Sinne des Komponisten als Schauspieler, Sänger und Dirigent auftreten sollte, seine Mitwirkung in dem Augenblick telegraphisch absagte, als der Verein technischer Schwierigkeiten wegen ihn ersuchte, die Rolle als bloße Sprechrolle durchzuführen. Wüllner hatte seine Absage damit begründet, daß diese Art der Aufführung dem Geist der Dichtung zuwiderlaufe. Als die Gesellschaft darauf die Erfüllung seiner Honoraransprüche ablehnte, wurde Wüllner klagbar gegen sie. Das Landgericht entschied jedoch gegen ihn, indem es seine Absage als Rücktritt vom Vertrage bezeichnet. Das Kammergericht fällte dagegen das oben mitgeteilte Urteil, indem es Wüllner, dem neue Bedingungen gestellt worden waren, an diese nicht mehr gebunden erachtete. Zwar sei die Gesellschaft durch technische Hindernisse an der Durchführung der von ihr ursprünglich geplanten Art der Darstellung des „Lelio" verhindert worden, weil sie jedoch die technische Unmöglichkeit schon vor dem Engagement hätte feststellen können und müssen, entbinde sie diese Tatsache nicht von der Ersatzpflicht für den Schaden, der dem Künstler aus dem Nichtzustandekommen der Aufführung erwachsen sei.

Zum Gedächtnis Clotilde Kleebergs. Der Frankf. Ztg. wird geschrieben: Eine ausgewählte Versammlung von Künstlern und Literaten Brüssels vereinte sich am Nachmittag des 15. November in einem der Säle des „Cercle artistique", um die Büste der verstorbenen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

großen Pianistin Clotilde Kleeberg, von ihrem Gatten, dem Bildhauer Charles Samuel, geschaffen, zu weihen. In dem Kranz von Künstlern und Künstlerinnen bemerkte man die Maler F. Khnopff und A. Verhaeren, sowie andere Persönlichkeiten von Ruf. Der Bürgermeister Max enthüllte das schlicht und edel geformte Kunstwerk, dessen vornehm einfache Stele von J. van Neck geschaffen ist, und Paul Hymans fand ergreifende und fein charakterisierende Worte, um das im schönsten und weitesten Sinne frauenhafte Wesen der Verblichenen, ihr hohes Künstlertum und ihre Güte und liebenswürdige Schalkhaftigkeit, sowie ihr tief eindringendes Verständnis für die Schwesterkünste darzustellen.

Zum Andenken an Felix Mendelssohn wurde in Eppstein i. T. an dem Gasthaus „Zur Sonne", in dem der Tondichter bei seinem Aufenthalt im Taunus oft Einkehr hielt, eine Gedenktafel enthüllt.

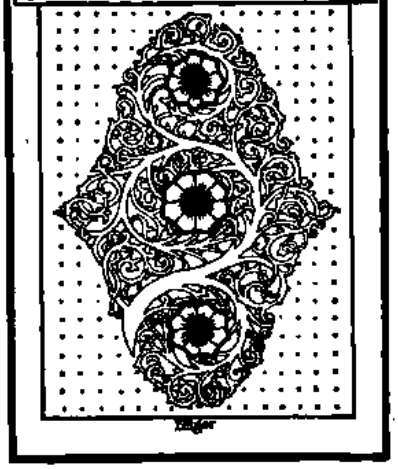
Zum Jungdeutschen Opern-Preisausschreiben, das die Verlagsgesellschaft „Harmonie" in Berlin unter Aussetzung von 25000 Mk. vor einiger Zeit erlassen hat, sind etwa 100 Opernwerke bis zum Schluß des Einreichungstermins (15. Oktober d. J.) eingesandt worden. Mit der Prüfung durch die Preisrichter, zu denen Richard Strauß, Ernst von Schuch, Leo Blech, Gustav Brecher, Oskar Fried und andere gehören, wurde bereits begonnen. Die Verkündung des Resultats erfolgt am 1. Juni 1911. Die Uraufführung der preisgekrönten Werke erfolgt in der ersten Hälfte der Saison 1911 am Hamburger Stadttheater.

Ein Preisausschreiben. Der Berliner Lehrergesangverein erläßt anläßlich seines 25jährigen Jubiläums ein Preisausschreiben für weihevolle Männerchöre zu feierlichen Veranstaltungen. Ausgesetzt sind drei Preise von 500, 300 und 200 Mk. Die Erwerbung von zwei weiteren Kompositionen zwecks Aufführung behält sich der Verein vor. Sämtliche Kompositionen, auch die preisgekrönten, bleiben Eigentum der Komponisten. Das Preisrichteramt haben die Herrn Prof. Gernsheim, Prof. Felix Schmidt und Prof. Georg Schumann in Berlin sowie Prof. Förstler in Stuttgart und Eduard Kremser in Wien übernommen. Nähere Bedingungen werden auf Wunsch von der Schriftleitung der „Deutschen Sängerbundeszeitung" in Leipzig versandt.

Musik in Spanien. Auf eine Anregung des Dirigenten des Madrider Orchesters Ferdinand Arbos hin hat König Alfons verfügt, daß künftig auch die Musik in Spanien von der Regierung gefördert werden müsse. Zunächst sind 40000 Mk. ausgesetzt worden; die eine Hälfte der Summe soll dem besten Orchester zufallen mit der Bedingung, daß im Laufe von zwölf Monaten zehn Konzerte gegeben werden müßten, deren Programme je das Werk eines spanischen Komponisten einschließen sollen. Die andere Hälfte der staatlichen Subsidien soll dazu dienen, heimische Komponisten durch Preise zu unterstützen. Die Entscheidung über die diesjährige Verteilung der Summe ist nun gefallen, den Orchesterpreis hat das Madrider Orchester errungen. Die übrigen 20000 Mk. gehen zu gleichen Teilen an die Komponisten

Soeben erschien:

Musikstudenten
von
Paul Oskar Höcker



Elegant gebunden . . . M. 5.—

Der Dichter greift hier ins eigene Erleben; er schildert mit Humor und Poesie seine kunterbunte Umwelt aus der Zeit, da er selbst noch „Musikstudent" war.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verlag von J. Engelhorn Nf., Stuttgart.

Soeben erschienen:

Heinrich van Eyken

Harmonielehre

Preis M. 4.— brosch., M. 5.— geb.

Friedrich Hofmeister
Leipzig

Adolf Mühlmann

12 Jahre 1. Baritonist der Metropolitan-Opera, New York, und Royal-Opera Covent Garden, London, erteilt an Damen u. Herren

Gesangunterricht

Vollständige Ausbildung für Bühne u. Konzert.
Vielerprobter Tonbildner.
Unterrichtssprachen: Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch.

Charlottenburg, Kantstr. 148.
Tel.: Charl. 8870. Sprechzeit: 3—4.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8

Lieder von Sebastian B. Schlesinger

Op. 52 **Die Balladen-Sängerin:** Tief in dem fernen Westen M. 1.50
Op. 53. **Die Lilie:** Wie bist du mild, du Ebenbild M. 1.—
Op. 54. **Schlag-Schlag-Schlag:** Schlag, schlag, schlag an den grauen Stein . M. 1.20
Op. 64. **Albumlieder.** Zwölf Gesänge:
No. 1. Es blüht eine Blume M. 1.—
No. 2. Eil' hin, mein Geist M. 1.50
No. 3. Im Garten blüht 'ne Blume . M. 0.80
No. 4. Der Wilderer: Der Wilderer hatte heiß geliebt M. 1.50
No. 5. Die Gletscher leuchten . . . M. 1.20
No. 6. Herbstahnen: Du welkes Blütchen, du mahnest M. 1.—
No. 7. Leb' wohl, süß Liebchen du: Er geht durch die Straße M. 1.—
No. 8. Das Opfer zum Altar: Es brennt ein gewaltiges Feuer M. 1.20
No. 9. Märchen: Es ladet aus dem Walde sacht M. 1.20
No. 10. Maienröschen: Maienröschen, holdes Röschen M. 1.—
No. 11. Dichters Werbung: Und könnte ich die hohe Dichtkunst meistern M. 1.50
No. 12. O wie so schön bist du: Es leuchtet still des Mondes Pracht M. 1.20

Kompositionen von STANISLAS LIPSKI

Op. 1. **Zwei Lieder** mit polnischem Text (bei S. A. Krzyzanowski, Krakau)

Op. 2. **Quatre morceaux pour piano**
1. Barcarolle
2. Petite Berceuse
3. Mélodie du soir
4. Valse triste

(bei Schröder's Nachf. C. Siemerling, Berlin)

Op. 3. **Drei Lieder** mit polnischem und deutschem Text zu Gedichten von Kasimir-Przerwa-Tetmajer, deutsch von B. Scharlitt und Margarete Piek
1. Zawód — Enttäuschung
2. Mów do mnie jeszcze — Sprich noch zu mir
3. Brzozy — Trauerbirken

(bei Schröder's Nachf. C. Siemerling, Berlin)

Op. 4. **Trois morceaux pour piano**
1. Impression d'automne
2. Mazurka
3. Impatience

(bei A. Piwarski & Co., Krakau)

Op. 5. **Polonaise pour piano** (bei A. Piwarski & Co., Krakau)

Op. 6a. **Berceuse pour Violon et piano** (bei Schröder's Nachf. C. Siemerling, Berlin)

Arrezri, Lavinna und Manrique de Lara; die beiden ersten erhielten den Preis für symphonische Dichtungen, der letzte die Auszeichnung für seine neugeschaffene Symphonie.

Aus Mannheim wird dem „Berliner Börsen-Courier" geschrieben: Große Ereignisse werfen ihre Schatten voraus. Die hundertste Wiederkehr von Richard Wagners Geburtstag im Jahre 1913 hat schon heute den Mannheimer Bürgerausschuß zu einem großen schönen Entschluß kommen lassen, der sicherlich im Herzen aller Wagnerfreunde einen freudigen Widerhall finden wird. Der Bürgerausschuß bewilligte in Ergänzung der schon von der Familie Heinrich Lanz gestifteten 40000 Mk. zur Neuausstattung des „Nibelungenringes" nahezu weitere 40000 Mk. zur Neuausstattung der übrigen Werke Richard Wagners. Intendant Professor Gregori durfte mit Recht in dieser Sitzung öffentlich erklären: „Mannheim marschiert damit an der Spitze der Theaterfreunde in Deutschland, und ich glaube, es wird in vielen Städten Deutschlands der Gedanke nachgeahmt, auf den wir stolz sein dürfen".

Entlassung der Mitglieder des Herrenchores der Wiener Hofoper. Die passive Resistenz der Chorherren bei der „Lohengrin"-Aufführung am 3. Dezember hat die Entlassung der Mitglieder des Herrenchors zur Folge gehabt. Die Aufführungen in der Hofoper werden daher in den nächsten Wochen aller Voraussicht nach ohne Chor stattfinden, und es ist bereits in der Zusammenstellung des Repertoires darauf Bedacht genommen, solche Opern anzusetzen, in denen man den Chor möglichst entbehren kann, oder Balletaufführungen öfter als bisher aufzuführen. Die Generalintendanz ist sogar entschlossen, wenn es die Umstände notwendig erscheinen lassen, die Vorstellungen in der Hofoper ausfallen zu lassen, bis ein Chor zusammengestellt ist, der die Gewähr bietet, daß Vorgänge wie in der „Lohengrin"-Vorstellung ausgeschlossen sind. (Bei Schluß des Blattes erfahren wir, daß die Choristen ihr Bedauern über den Vorfall ausgesprochen haben, und daß die Angelegenheit beigelegt ist. Red.)

Gottfried Galston und die russische Musik-Polizei. Der treffliche Pianist Galston, der sich zurzeit auf einer Konzertreise durch Rußland befindet, erzählt in einem aus Orel datierten Briefe an einen Berliner Freund und Gönner über eine seltsame Begegnung mit der russischen Musik-Polizei. Wir begehen wohl, schreibt der „Berliner Börsen-Courier", keine Indiskretion, wenn wir dem zu unserer Kenntnis gelangten Brief das Wesentliche entnehmen: „... Also mein erstes Zusammentreffen mit russischer Polizei. Szene: Moskau. Mein Klavierabend im Adelssaal am 9. (22.) Nov. F ist der Begräbnistag Tolstois. Die Trauer g imposant und intensiv. Ich will das Kon absagen. Der Polizeimeister verbietet Abends wird mein Konzert durch Kosake ‚Gewehr bei Fuß' beschützt (falls Dem das Konzert verhindern möchten). die Stimmung des Publikums und um zuerst den Trauermarsch Cho auf dem Programm stand) zu spiel erhebt sich lautlos, hört ihn st setzt sich nachher totenstill. S

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

voll. Als ich dann wieder erscheine, um die erste Programmnummer zu spielen, erdröhnt kolossalster nichtendenwollender Applaus zum Dank für meine Rücksichtnahme. Nachher aber erscheint Polizei und Polizeimeister und nimmt Protokoll auf, weil ich gewagt, ein unangemeldetes Stück (außerhalb des Programmes) zu spielen. Das wäre also der Dank der Polizei für eine Artigkeit ..."

Nikisch bleibt in Leipzig. Auf Wunsch des Konzertdirektoriums des Leipziger Gewandhauses hat sich Arthur Nikisch entschlossen, den an ihn ergangenen Ruf an die Wiener Hofoper abzulehnen.

Wegen seines hohen Alters ist Prof. Rudolf Genée in Berlin von der Leitung der von ihm begründeten Berliner Mozartgemeinde zurückgetreten; die Herausgabe ihrer „Mitteilungen" ruht aber nach wie vor in seinen Händen.

Der Nestor der Berliner Musikkritiker, Prof. Rudolf Fiege, beging am 29. November in seltener Frische des Geistes und Körpers seinen 80. Geburtstag. Seit über 40 Jahren ist Fiege musikalischer Mitarbeiter der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung"; er gehörte zu den ersten Vorkämpfern des Bayreuther Meisters.

Prinzregent Luitpold von Bayern ernannte u. a. Richard Strauß zum Ritter des Maximiliansordens.

Annie Gura-Hummel wurde zur Herzoglich Anhaltischen Kammersängerin ernannt.

Direktor Hans Gregor in Berlin erhielt von der französischen Regierung wegen der Verdienste, die er sich um die Verbreitung französischer Musik in Deutschland erworben, das Ritterkreuz der Ehrenlegion.

Prof. Hans Winderstein in Leipzig ist vom Großherzog von Hessen durch Verleihung der großen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet worden.

Druckfehler-Berichtigung. In dem Berliner Konzertbericht des vorigen Heftes muß es auf S. 310, zweite Spalte, 17. Zeile v. o. statt „während Ferdinand Meisters" heißen: „während des Meisters".

TOTENSCHAU

In Potsdam † im Alter von fast 80 Jahren der Hoforganist H. Baltin, ein ausgezeichneter Vertreter seines Instruments und weiten Kreisen besonders als Spieler des niederländischen Glockenspiels auf dem Turm der Hof- und Garnisonkirche bekannt.

Am 19. November † in Budapest Siegmund Szautner, Direktor der Ofner Musikakademie, Regens chori der innerstädtischen Pfarrkirche. Als Komponist ist er besonders mit geistlicher Musik hervorgetreten.

Am 22. November † in Hamburg Julius Laube, der langjährige Dirigent der Laube-Konzerte, der sich um die Popularisierung der Wagnerschen Kunst große Verdienste erworben hat. Laube war auch der eigentliche Begründer des „Orchesters des Vereins Hamburgischer Musikfreunde", dessen ständige Leitung er erst vor einigen Jahren einer jüngeren Kraft überließ.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Bernhard Perl
Hartha i. S.
:: Harmonium-Fabrik ::
(Saugwind-System) :: Prämiiert Leipzig 1909



Erstklassige Harmoniums
in eleganter, sauberer Ausführung und idealer Tonschönheit von den kleinsten :: bis zu den kostbarsten Werken. ::
Neuester Prachtkatalog gratis und franko!

Verlag von Ries & Erler in Berlin

Arnold Mendelssohn
Pandora
(Nach Goethes Festspiel)
Für Männerchor, Soli .. und Orchester ..
Klavierauszug Mk. 12.— n.

Aufführung durch den Hamburger Lehrergesangverein (21. Novemb.): „Arnold Mendelssohn ist unter den schaffenden Künstlern unserer Zeit einer von denen, die sich langsam und schwer durchsetzen, das Errungene und Erkämpfte dann aber als dauernden Besitz bewahren. Der fragmentarische Charakter des Textbuches hinderte die Meisterschaft des Komponisten nicht, seinem Werke eine dramatische Einheit und sehr bedeutende Wirkungen zu sichern. Die stärksten und genialsten Stücke des Werkes liegen im Kreis der Chorsätze; der Chortanz der Schmiede ist ein prachtvoller Wurf. Eine aristokratische, vornehme, eigengestimmte und lebenskräftige Kunst, wird man ‚Pandora' als einen überaus wertvollen Zuwachs zur Männerchor- und Konzertliteratur zu schätzen haben."
(Ferd. Pfohl, Hamburger Nachrichten.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

☛ **Vom 15. Mai bis September in**

Bad Soden am Taunus

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Dichtung

für ein großes Musikdrama an ersten **Tonsetzer** zu vergeben. Bühnenwirkung sicher. Stoff: eine deutsche Heldensage. — Anfragen unter **W. Gttm.** an die Expedition dieser Zeitschrift.

Blitzsauber

ist ein jedes Gesicht ohne Hautunreinigkeiten, wie Mitesser, Pusteln, Finnen, Hautröte, Blütchen usw. Daher gebrauchen sie nur die allein echte

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

von **Bergmann & Co., Radebeul.** à Stück 50 Pf. Überall zu haben.

Diesem Heft liegt ein Katalog des Musikverlagshauses **B. Schotts Söhne** in **Mainz** bei, betitelt:

Ausgewählte Neuerwerbungen,

dessen reicher Inhalt unseren Lesern viel Interessantes darbietet. Wir bitten um eingehende Beachtung.

AUS DEM VERLAG

Von Richard Wagners „Rienzi" veröffentlicht die Verlagsfirma Adolph Fürstner Mitte des Monats als willkommene Gabe für den Weihnachtstisch die vollständige Orchesterpartitur im Taschenformat (Klein-Oktav). Die Partitur enthält deutsch-englisch-italienischen Text und ist in derselben sorgfältigen Weise gestochen und gedruckt wie die bereits früher bei obengenannter Firma in gleichem Format herausgekommenen vollständigen Orchesterpartituren der Opern „Tannhäuser" und „Fliegender Holländer". Der „Rienzi" war bisher das einzige Bühnenwerk Richard Wagners, das in dieser kleinen Studienausgabe nicht erschienen war, und bildet der Band eine willkommene Ergänzung für die Bibliothek aller Musikstudierenden, Kapellmeister und Musikfreunde. Gleichzeitig erscheinen vielfachen Wünschen entsprechend die Orchesterpartituren der vorgenannten Opern im Taschenformat in einer Ausgabe auf Deutsch-Chinapapier gedruckt, jedes Werk als nur ein Band für sich gebunden, und ist diese Ausgabe in Anbetracht des geringen Umfanges und handlichen Formats besonders zum Studium auf der Reise usw. zu empfehlen.

Ein neues gesangpädagogisches Werk: Die Schule der Gesangsregister als Grundlage der Tonbildung in 5 Teilen (Teil I, II, III, Die Gesangsregister und die Gesangsaussprache. Teil IV, Die Gesangstechnik. Teil V, Die Gesangsverzierungen) von Kapellmeister und Gesanglehrer Benno Pulvermacher in Breslau erscheint demnächst in dem Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. Dieses Werk unterscheidet sich durch Form und Inhalt wesentlich von den vielen vorhandenen Schulen. Es gibt zunächst eine Klärung der vielumstrittenen Registerfrage an der Hand praktischer, instruktiv gehaltener zahlreicher Übungsbeispiele, die in dieser Art und zu diesem Zwecke bisher noch nicht veröffentlicht worden sind.

Ein interessante klassische Novität, die von Lilli Lehmann zum Besten des Mozarteums herausgegeben und in ihr Konzertrepertoire aufgenommen wurde, ist das Alleluja von W. A. Mozart aus der Motette „Exsultate". Die Komposition, deren Herausgabe Lilli Lehmann gemeinsam mit Fritz Lindemann besorgte, ist im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin erschienen.

J. W. Kalliwodas Werke in neuer Ausgabe der Universal-Edition in Wien. Aus den wertvollen Werken Kalliwodas, des echten Romantikers, wird in drei Bänden eine Auswahl von Klaviermusik (zweihändig und vierhändig), wie auch von Liedern geboten. Dr. Karl Strunz in Wien, der Biograph des Komponisten und Erschließer seines Archives, hat im Verein mit der Universal-Edition einen wertvollen Musiker unserem gegenwärtigen Empfinden zugänglich gemacht, einen Meister der deutschen Innigkeit und Wärme, der aus dem Kreise Webers, Schumanns und Mendelssohns kommt. Kalliwodas Musik ist gemütvolle Heiterkeit, die ausgeglichene Sprache eines ruhigen Temperaments und doch die leise Gerührtheit romantischer Sehnsucht. Vieles aus diesen Notenbänden wird seinen weiten Weg machen und einen vergessenen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Namen, aus dem viel warmes Österreichertum klingt, wieder zu frischem Leben rufen.

Das neue Violinkonzert von Max Bruch, aus zwei Sätzen bestehend, erscheint Ende dieses Jahres, spätestens Anfang des nächsten Jahres bei Simrock, Berlin.

Die Universal-Edition A.-G., Wien und Leipzig, versendet soeben ihre Herbst-Kataloge 1910/11 (a) systematischer Gesamt-Katalog der Universal-Edition b) Verzeichnis der „Akademischen Einzel-Ausgaben"). Auch in diesem Jahre haben die Kataloge eine große Bereicherung erfahren; die Universal-Edition steht heute mit an erster Stelle unter den führenden Kollektiv-Ausgaben. Den großen Vorzügen, die die Edition durch mustergültige, zeitgemäße Revision, ferner durch vorzüglichen Stich, Druck und Papier besitzt, ist es zuzuschreiben, daß diese Ausgaben heute in den meisten Konservatorien und Musikschulen der Welt als obligate Lehrmittel eingeführt sind. Einen Hauptvorzug der Universal-Edition vor allen anderen Ausgaben jedoch bildet die weitgehende Berücksichtigung des zeitgenössischen, modernen Schaffens. Die Universal-Edition vereinigt den größten Teil der Werke von Gustav Mahler, Richard Strauß, Max Reger. Von den großen verewigten Meistern der letzten Jahrzehnte sind es insbesondere die gewaltigen Symphoniker Brahms und Bruckner, deren Werke zum überwiegend größten Teile in die Kataloge der Universal-Edition aufgenommen sind. Der Katalog der „Akademischen Einzel-Ausgaben" (in der Preislage von 20 Pf. bis 1,50 Mk.) umfaßt bereits über 800 Hefte.

VERSCHIEDENES

Das Konzert-Bureau Emil Gutmann in München legt am 1. Januar 1911 die für Süddeutschland und Österreich-Ungarn innegehabte Generalvertretung der „Signale für die musikalische Welt" nieder.

Jean Sibelius hat eine große symphonische Dichtung für Gesang und Orchester vollendet. Sibelius wird das Werk mit seiner Landsmännin Aino Ackté als Solistin zuerst in Deutschland in einer Reihe von Orchesterkonzerten selbst dirigieren. Die Erstaufführung dürfte am 17. Februar in München stattfinden.

Anfang Dezember d. J. wird in St. Petersburg die Feier des 25jährigen Bestehens der Musikverlagshandlung von M. P. Belaieff in Leipzig, sowie der damit verknüpften, in St. Petersburg bestehenden musikalischen Einrichtungen (Russische Symphoniekonzerte, Kompositionsprämien usw.) festlich begangen. Zu dieser Feier ist ein kurzer Bericht über das Lebenswerk des Gründers aller dieser Einrichtungen, M. P. Belaieff, erschienen. Da das Wirken dieses Mannes, obgleich zunächst der Entwickelung seiner heimatlichen russischen Kunst und dem Wohle der ihr dienenden Künstler gewidmet, doch auch im Auslande berechtigte Aufmerksamkeit erregt hat, so kann die Lektüre des interessanten Berichts nur empfohlen werden.

Mme. Charles Cahier, die erste Altistin der Wiener Hofoper, ist von Max Schillings eingeladen worden, beim nächsten Tonkünstlerfest in Heidelberg als Solistin mitzuwirken, und hat bereits zugesagt.

Lexikon der deutschen Konzertliteratur
Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten.
2 Bände à M. 6.—, geb. à M. 8.—. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

Neu-Cremona G. m. b. H.
BERLIN W 8 :: Friedrichstraße Nr. 181
baut
Streichinstrumente
mit echt italienischem Ton. Vollständiger Ersatz für altitalienische Meistergeigen. (Dr. Großmanns Theorie.) Glänzende Gutachten. Dauernde Garantie. Geigen von 250 Mark, Celli von 400 Mark an. Epochemachende Broschüre D von San.-Rat Dr. Großmann gratis, sowie Anleitung zur richtigen Prüfung einer Geige.
Letztere größere Erfolge: Vollständige Ausstattung des Münchener Konzertvereins-Orchesters mit 42 Neu-Cremona-Instrumenten.
Teilzahlungen gewährt. Probesendungen ohne Kaufzwang.

Man verlange **gratis** unsern
:: **BEETHOVEN-PROSPEKT** ::
Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Universal-Edition

!! Das schönste Weihnachtsgeschenk !!

Prachtausgabe
der Klavierwerke von

JOHANNES BRAHMS

in vier hocheleganten Ganzleinen-Bänden

INHALT:

Band I: Sämtliche Sonaten

op. 1 Sonate C dur
op. 2 Sonate Fis moll
op. 3 Sonate F moll

Band II: Sämtliche Variationen

op. 9 Schumann-Variationen
op. 21 Zwei Variationenwerke
op. 24 Händel-Variationen und Fuge
op. 35 Paganini-Variationen I—II

Band III: Klavierstücke I. Teil

op. 4 Scherzo in Es moll
op. 10 Vier Balladen
op. 76 Klavierstücke I—II
op. 79 Zwei Rhapsodien

Band IV: Klavierstücke II. Teil

op. 116 Phantasien I—II
op. 117 Drei Intermezzi
op. 118 Sechs Klavierstücke
op. 119 Vier Klavierstücke

Preis eines jeden Bandes M. 8.—

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Universal-Edition A.-G., Leipzig-Wien

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION

Soeben erscheint:

Zehn Viola-Studien

für vorgerückte Spieler

von

Johannes Palaschko

op. 49.

INHALT:

1. Allegretto animato.
2. Allegro moderato.
3. Allegretto.
4. Lento Allegramente.
5. Allegro moderato.
6. Adagio doloroso — Allegro.
7. Lento con calore — Molto vivace.
8. Moderato e grazioso.
9. Moderato.
10. Andante sostenuto, senza rigore di tempo — Allegro giusto.

Preis Mk. 1.80 no.

Interessenten sende ich das Werk :: :: auf Wunsch zur Ansicht :: ::

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Neue und leicht ausführbare

TRIO-ALBUMS

(Violine, Violoncell und Klavier).

Band I Mk. 3.—.

Ave, Maris Stella. *Edvard Grieg.*
Menuett (Militär-Symphonie). *Joseph Haydn.*
Schwedisches Volkslied No. 1. Harmonisiert von *Joh. S. Svendsen.*
Mazurka. *Otto Malling.*
Melodie, op. 3. *Ant. Rubinstein.*
Souvenir d'Hongrie. *Franz Bendel.*
Chant d'automne. (Octobre) *Peter Tschaikowsky*
Mignonnette. *Charles Godard.*
Griechischer Festtanz. *J. P. E. Hartmann.*
Serenade (Wetterleuchten). *P. E. Lange-Müller.*
Romanze. (Serenade „Eine kleine Nachtmusik"). *W. A. Mozart.*
Scherzo (Oktett, op. 166). *Franz Schubert.*
Stimmung. *Fini Henriques.*

Band II Mk. 3.—.

Abendlied. *Rob. Schumann.* Harmonisiert von *Joh. S. Svendsen.*
Kontertanz. *Niels W. Gade.*
Scherzo (Trio, op. 50). *C. G. Reissiger.*
Mélodies mignonnes (op. 52, No. 2). *Christian Sinding.*
Gavotte Louis XIII.
Chant sans paroles. *P. Tschaikowsky.*
Die Gitarrespieler. *Ludwig Schytte.*
Schwedisches Volkslied No. 2. Harmonisiert von *Joh. S. Svendsen.*
Tanzszene der Magdalone. *Carl Nielsen.*
Rosaline (Nocturne). *Cornelius Rübner.*
Andante (Sonate, op. 53). *L. van Beethoven.*
Marche militaire. *Franz Schubert.*

Wilhelm Hansen, Musikverlag in Leipzig

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In jede musikalische Hausbibliothek gehört

Beethovens Streichquartette

Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt

von

THEODOR HELM

Dr. phil., Professor der Musikwissenschaft in Wien.

Zweite, bis auf die Neuzeit vermehrte und verbesserte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. 23 Druckbogen. Preis broschiert M. 4.50, gebunden M. 6.—.

Stimmen der Presse:

. . . Der Verfasser bezeichnet seine tiefgründige Arbeit bescheidentlich als „Versuch usw.", nun, dieser „Versuch" ist glänzend gelungen und muß als die beste Ergänzung zu Thayers Beethoven-Biographie betrachtet werden, erschließt uns doch Th. Helm in seiner ebenso fachgewandten, als von höchster ehrlichster Begeisterung durchfluteten Zergliederung die ganze Gefühlswelt dieses unermeßlich reichen Gemüts . . . kann diese mit zahlreichen Notenbeispielen versehene, so gründliche Arbeit nicht warm genug empfohlen werden . . . glauben wir auf Helms umfangreiche, gediegene und doch niemals trockene Abhandlung um so nachdrücklicher hinweisen zu sollen.
(Kamillo Horn, Wien. Deutsches Volksblatt.)

. . . Es ist dies das vorzügliche unentbehrliche Werk „Beethovens Streichquartette" von Th. Helm . . . kann es daher jedem, der tiefer in die Musik als Kunst und in Beethoven eindringen will, nur wärmstens empfehlen. Mit Freuden begrüße ich daher die zweite, bis auf die Neuzeit (Debussy, Schönberg) vermehrte und verbesserte Auflage.
(Joh. Batka. Preßburger Zeitung.)

. . . daß Prof. Th. Helms vortreffliches, seit einiger Zeit vergriffenes Buch über die Streichquartette Beethovens soeben in einer neuen, um ein wertvolles Kapitel über dieses Genre nach Beethoven vermehrten Auflage erschienen ist. Es wird sich auch in der neuen Gestalt beim Studium dieser tönenden Wunderwelt als ein kundiger Führer erweisen.
(Dr. R. Batka. Wiener Fremdenblatt.)

Ein zuverlässiger, kundiger Führer, deckt Helm nicht nur in plastischer Analyse das technisch-formelle Gefüge jedes Satzes auf, sondern geht auch mit heißer Beethoven-Liebe dem geistigen Gehalt nach.
(Dr. Jul. Korngold. Neue Freie Presse, Wien, 29. November 1910.)

. . . sei auf ein Werk aufmerksam gemacht, das seit 25 Jahren schon in gutem Rufe steht und soeben in einer zweiten Auflage neu erschienen ist. . . . Auf eine die Quartette vor Beethoven kurz behandelnde Einleitung folgt eine ausführliche, mit Liebe und Phantasie und gleichwohl sachlich verfaßte Zergliederung aller 17 Quartette, aus denen viele klaviergemäß, jedoch streng nach der Partitur bearbeitete Notenbeispiele gebracht werden. In manchen Stücken schließt sich Helm an A. B. Marx an, dessen gemütvolle Auslegungen hier und da vertiefend und erweiternd. Am Schlusse des Buches steht eine sehr lesenswerte Abhandlung über das Streichquartett nach Beethoven. . . . Wer gleichzeitig mit der Partitur die Bemerkungen des geistvollen Verfassers liest, der wird bald den Wert des Helmschen Buches zu schätzen wissen.
(Gg. Kaiser. Dresdner Nachrichten.)

. . . Wir hoffen von dem vortrefflichen, mit Liebe und Sachkenntnis verfaßten Buche gelegentlich näheres zu berichten.
(M. Kalbeck. Neues Wiener Tagblatt.)

. . . besonders genußreich für denjenigen, der sich eines richtigen Baedekers bedient und vorher in Dr. Th. Helms „Beethovens Streichquartette" gründliche Belehrung verschafft hat. Die vor kurzem erschienene zweite Auflage dieser mit größter Sachkenntnis und Begeisterung verfaßten Fachschrift enthält auch einen Anhang, der die Quartettliteratur seit Beethoven behandelt und bis auf die Gegenwart reicht.
(R. v. Perger. Die Zeit, Wien.)

Beethoven von Richard Wagner

Broschiert n. M. 1.50, gebunden n. M. 2.50.

Wagners Schrift „Beethoven" ist eine der schönsten und begeistertsten Reden an die deutsche Nation. Zur Erinnerung an den hundertjährigen Geburtstag Beethovens geschrieben und zugleich als Huldigung für das tapfere und siegreiche deutsche Heer 1870 gedacht, offenbart sie auch die flammende Liebe Wagners für deutsches Wesen, für deutschen Geist und deutsche Kunst. Wer immer das deutsche Volk als das Volk der Denker liebt, wird deshalb gern die kleine, vornehm ausgestattete, in dritter Auflage erschienene Schrift sich und anderen auf den Geschenktisch legen. In der Flucht der Gedanken wird ihm dann der Schlußgedanke Wagners in seinem „Beethoven": „Möge das deutsche Volk nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist, und dagegen das in sich erkennen, worin es einzig ist", unerschüttert stehen. Wie Nietzsche durch Wagners „Beethoven" „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" erkannte, wird jedem die Erkenntnis werden, daß die Musik in Beethovens Geist die für alle Völker verständlichste und erhebendste Weltreligion ist: Denn sie bindet, „was die Mode streng geteilt".

Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Edition Steingräber

Hervorragende Geschenkwerke

in mustergültigen Ausgaben.

No.	
	Bach, J. S., Klavierwerke. Kritische Ausgabe mit Fingersatz- und Vortragsbezeichnung von Dr. H. Bischoff. 7 Bände komplett M. 17.—, in 7 Leinenbänden mit Titel M. 24.—.
111	1. Band: 15 Inventionen und 15 Symphonien. Ital. Konzert. 4 Toccaten Fis moll, C moll, D moll, D dur. Phantasie und Fuge A moll. Fuge A moll. Phantasie C moll. Chromat. Phantasie und Fuge M. 2.—, in Leinenband mit Titel M. 3.—.
112	2. Band: 6 französische Suiten, 6 englische Suiten und 2 Suiten in A moll und Es dur M. 3.—, in Leinenband mit Titel M. 4.—.
113	3. Band: 6 Partiten in B dur, C moll, A moll, D dur, G dur, E moll und die Partita in H moll (französische Ouvertüre) M. 2.—, in Leinenband mit Titel M. 3.—.
114	4. Band: 4 Duette. Aria mit 30 Veränderungen (sog. Goldbergsche Variationen). 3 Sonaten A moll, C dur, D moll. 3 Toccaten G dur, E moll, G moll M. 2.—, in Leinenband mit Titel M. 3.—.
115	5. Band: Das wohltemperierte Klavier, erster Teil M. 2.—, in Leinenband mit Titel M. 3.—.
116	6. Band: Das wohltemperierte Klavier, zweiter Teil M. 3.—, in Leinenband mit Titel M. 4.—.
117	7. Band: Vermischte Werke M. 3.—, in Leinenband mit Titel M. 4.—.
115/6c	**Bach, J. S.,** Das wohltemperierte Klavier. Sep.-Abdruck aus der Gesamtausgabe von Bischoff. 2 Teile in einem Leinenband M. 6.—.
	Beethoven, Sämtliche Klaviersonaten. Kritische Ausgabe mit Fingersatz von A. Damm, 5 Bde., M. 6.—, in Prachtband mit Golddruck M. 8.—
120	1. Band: Op. 2 Nr. 1—3, Op. 7, 10 Nr. 1 und 2, M. 1.20.
121	2. Band: Op. 10 Nr. 3, Op. 13, 14 Nr. 1 und 2, Op. 22, 26, 27 Nr. 1, M. 1.20.
122	3. Band: Op. 27 Nr. 2, Op. 28, 31 Nr. 1—3, Op. 49 Nr. 1 und 2, M. 1.20.
123	4. Band: Op. 53, 54, 57, 78, 79, 81a, 90, M. 1.20.
124	5. Band: Op. 101, 106, 109, 110, 111, M. 1.20.
	Chopin, Sämtliche Klavierwerke. Nach den franz. und engl. Originaldrucken berichtigt und mit Fingersatz versehen von Ed. Mertke, 8 Bände, M. 9.60, in 2 Prachtbänden mit Golddruck M. 13.60.
170	1. Band: 15 Walzer, 2 Trauermärsche, Bolero, Tarantelle, 3 Ecossaisen, M. 1.20.
171	2. Band: 19 Nocturnes, 4 Impromptus, Berceuse, Barcarole, M. 1.20.
172	3. Band: 12 Polonaisen M. 1.20.
173	4. Band: 4 Scherzi, 4 Balladen, Phantasie, Allegro de Concert, M. 1.20.
174	5. Band: 25 Präludien, 27 Etüden, M. 1.20.
175	6. Band: 56 Mazurkas M. 1.20.
176	7. Band: Sonaten, Rondos, Variationen, M. 1.20.
177	8. Band: Konzerte, Konzertstücke, M. 1.20.
	Mendelssohn, Sämtliche Pianofortewerke. Neue Ausgabe mit Fingersatz von Ed. Mertke, Kgl. Musikdirektor und Lehrer am Konservatorium zu Köln, 5 Bände, M. 5.—, in Prachtband mit Golddruck M. 7.—.
250	1. Band: Op. 5, Capriccio, Fis moll. Op. 6, Sonate, E. Op. 7, Sieben Charakterstücke. Op. 14, Rondo capriccioso, E. Op. 15, Phantasie „The last rose", E. Op. 16, Drei Phantasien oder Carricen A, E moll, E. Op. 28, Phantasie, Fis moll, M. 1.—.
251	2. Band: Op. 33, Drei Capricen, A moll, E, B moll, Op. 35, Sechs Präludien und Fugen, E moll, D, H moll, As, F moll, B. Op. 54, Variations sérieuses, D moll. Op. 82, Variationen, Es. Op. 83, Variationen, B, M. 1.—.
252	3. Band; Op. 104, Drei Präludien und Etüden. Op. 105, Sonate, G moll. Op. 106, Sonate, B. Op. 118, Capriccio, E. Op. 119, Perpetuum mobile, C. Andante cantabile e Presto agitato, H, Etüde, F moll. Zwei Klavierstücke, B, G moll. Präludium und Fuge (aus „Notre temps"), E moll. Scherzo, H moll. Scherzo a capriccio, Fis moll. M. 1.—.
253	4. Band: Sämtliche 51 Lieder ohne Worte und 6 Kinderstücke. M. 1.—.
254	5. Band Op 22, Capriccio brillant, H moll. Op. 25. Konzert, G moll. Op. 29, Rondo brillant, Es. Op. 40, Konzert, D moll. Op. 43, Serenade und Allegro giojoso, D. M. 1.—.
253	**Mendelssohn,** Sämtliche 51 Lieder ohne Worte und 6 Kinderstücke. Mit Fingersatz. (Mertke). Volksausgabe M. 1.—, in Leinenband mit Titel M. 2.—, in Prachtband mit Golddruck M. 3.—.
1301/3	**Mozart,** Sämtliche Klaviersonaten, Rondos, Phantasien und Fugen. Neue, nach Urtexten revidierte Ausg. in fortschreitender Ordnung mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen von Robert Schwalm. 3 Bände à M. 1.30. Zusammen in Prachtband mit Golddruck M. 6.—
294 f	**Ouvertüren-Album.** 47 berühmte Ouvertüren in einem Prachtband mit Golddruck für Klavier zweihändig M. 6.60.
305 f	— — für Klavier vierhändig M. 9.40.
	Schubert, F., Ausgewählte Klavierwerke. Mit Fingersatz und Anmerkungen von Prof. Dr. Th. Kullak. 2 Bände. Komplett M. 2.60. In Leinenband mit Titel M. 3.60. In Prachtband mit Golddruck M. 4.60.
310	1. Band: Phantasie Op. 15, Sonate Op. 42 A moll und Op. 53 D dur. Sonate (Nachlaß) B dur. M. 1.40.
311	2. Band: Impromptus Op. 90 und 142, Moments musicals und 3 Klavierstücke M. 1.20.
	Schumann, Sämtliche Klavierwerke. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz von Dr. H. Bischoff. 11 Bände. Komplett M. 14.30. In 3 Prachtbänden mit Golddruck M. 20.30.
500	1. Band: Kinderszenen, Album für die Jugend, Drei Sonaten für die Jugend M. 1.30.
501	2. Band: Albumblätter, Bunte Blätter, Papillons, Waldszenen M. 1.30.
502	3. Band: Impromptus, Intermezzi, Arabeske, Blumenstück, Nachtstücke, Romanzen M. 1.30.
503	4. Band: Carneval, Davidsbündlertänze, Faschingsschwank, Scherzo und Presto passionato M. 1.30.
504	5. Band: Phantasiestücke, Kreisleriana, Phantasie C dur M. 1.30.
505	6. Band: Novelletten, Toccata, Märsche, Humoreske M. 1.30.
506	7. Band: Sonaten Op. 11 Fis moll, Op. 14 F moll, Op. 22 G moll M. 1.30.
507	8. Band: 12 Studien nach Paganini, 12 Etudes symphoniques M. 1.30.
508	9. Band: Allegro, Gesänge der Frühe, Variat. Fugen und Fughetten, Kanon, „An Alexis", M. 1.30.
509	10. Band: Konzert A moll Op. 54, m. 2 Pfte. M. 1.30.
510	11. Band: Konzertstücke Op. 92 (Introduktion und Allegro appassionato) und Op. 134 (Konzert-Allegro mit Introduktion), m. 2. Pfte. M. 1.30.

Die Werke sind in allen guten Musikalienhandlungen und bei **Steingräber Verlag in Leipzig** erhältlich. Der Hauptkatalog mit vollständiger Inhaltsangabe der Bände wird unberechnet und portofrei übermittelt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Wagner

Opern-Gesang-Album für eine Frauenstimme mit Klavier-Begleitung

21 ausgewählte Gesänge aus Rienzi, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger, Rheingold, Götterdämmerung

Ausgabe für hohe und tiefe Frauenstimme in vornehmem Leinwandband je Mk. 5.—

Opern-Gesang-Album für eine Männerstimme mit Klavier-Begleitung

37 ausgewählte Gesänge aus Rienzi, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried, Parsifal

Ausgabe für hohe und tiefe Männerstimme in vornehmem Leinwandband je Mk. 5.—

Breitkopf & Härtel · Adolph Fürstner · B. Schott's Söhne
Leipzig Berlin Mainz

:-: **Das schönste und vornehmste Geschenk für jeden Musikfreund** :-:

Autographen-Album
in Liedern moderner Meister

enthaltend ein vollständiges Lied mit Pianofortebegleitung von

D'ALBERT - DRAESEKE - HUMPERDINCK - KIENZL - A. MENDELSSOHN - REGER
REINECKE-RHEINBERGER-A. RITTER-SCHILLINGS-SINDING und RICHARD STRAUSS

in der faksimilierten Originalhandschrift der Komponisten nebst deren Porträts und Namenszügen. Text deutsch, engl., franzõs. Preis 5.— M. in künstler. Einband.

Autogramme berühmter Persönlichkeiten zu erwerben ist sonst nur den Bevorzugten möglich, die über sehr reiche Mittel verfügen. Wenn deshalb hier zwölf Lieder der gefeiertsten Meister der Gegenwart in Originalhandschriften für einen erstaunlich billigen Preis geboten werden, so kann das Autographen-Album als ein für jede Gelegenheit passendes Geschenkwerk wie auch zur Anschaffung für die eigene Bibliothek um so mehr empfohlen werden, als es durch seine vornehme und :-: :-: :-: :-: eigenartige Ausstattung jedem Bücherfreunde Freude machen muß. :-: :-: :-: :-:

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

VERLAG von ROB. FORBERG in LEIPZIG

Zwecks Erhaltung des historischen in Gr.-Graupa bei Dresden belegenen

Lohengrinhauses

wo Wagner „Lohengrin" komponierte, werden Liebhaber gebeten, ihre Adresse zu senden an **Gentzen, Friedenau-Berlin, Beckerstraße 24.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVENS
Sämtliche Briefe

Kritische Ausgabe mit Erläuterungen
von
Dr. Alfr. Chr. Kalischer.

I.*) Band: 1783 bis 1810
II.) Band: 1811 bis 1815**
III. Band: 1816 bis 1818
IV. Band: 1819 bis 1823
V. Band: 1824 bis 1827

Jeder Band ist einzeln käuflich und kostet
□ geheftet M. 4.20, gebunden M. 5.50. □

*) Erschien in **zweiter Auflage**, noch von Kalischer kurz vor seinem Tode durchgesehen und verbessert.
) Erschien in **zweiter Auflage, revidiert von Dr. Th. v. Frimmel, durchgreifend umgestaltet und beträchtlich vermehrt.

Schuster & Loeffler
Berlin W 57.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beethoven und seine Zeitgenossen

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Band 1: **Beethoven und Berlin**

Band 2: **Beethovens Frauenkreis.** I. Teil

Band 3: **Beethovens Frauenkreis.** II. Teil

Band 4: **Beethoven und Wien**

„Was die wissenschaftliche Erforschung Beethovens betrifft, kann Kalischer vorbildlich genannt werden. Durch das ganze Werk hindurch muß man den ungewöhnlichen Fleiß, die außerordentliche Genauigkeit in Quellenangaben und Zitation bewundern. Kalischer drischt nicht leeres Stroh noch einmal durch, sondern schafft Neues, vervollständigt und berichtigt Altes und öffnet dem Verständnis für den Menschen Beethoven neue Perspektiven." (Saale-Zeitung, Halle)

„Kalischer hat sich die größten Verdienste um die Beethoven-Forschung erworben, indem er außerordentlich reichhaltiges Material zur Lebensgeschichte Beethovens beigebracht hat. Aus seinen sämtlichen Aufsätzen spricht vor allem aber eine rührende Hingabe an den großen Tonmeister, und überall dokumentiert sich ein bewundernswerter Fleiß. Diese Beethoven-Bände bieten eine bedeutende Anregung für jeden, der sich mit dem Meister ernsthaft beschäftigen will."
(Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln)

Jeder Band kostet geheftet 5 M., gebunden 6 M.
und ist einzeln käuflich

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner, Leipzig

Kaiserlicher und Königlicher Hof-Pianofortefabrikant

Flügel und Pianinos

Besondere Bauart für alle Klimate

Ausgezeichnet mit nur ersten Weltausstellungspreisen, zuletzt in **Brüssel 1910 mit dem „Grand Prix"**

RICHARD WAGNERS BRIEFE

in sechs Bänden:

Richard Wagner an Minna Wagner. Zwei Bände mit zwei Porträts. 4. Auflage. Geh. M. 8.—, in Leinen geb. M. 10.—, in Halbfranz geb. M. 12.—.

Richard Wagners Bayreuther Briefe. (I. Bd.) Herausgegeb. v. C. Fr. Glasenapp. 2. Auflage. Geh. M. 5.—, in Leinen geb. M. 6.—, in Halbfranz geb. M. 7.—.

Richard Wagner an seine Künstler. (Der Bayreuther Briefe II. Band.) Herausgegeben von Erich Kloss. 3. Auflage. Geh. M. 5.—, in Leinen geb. M. 6.—, in Halbfranz geb. M. 7.—.

Richard Wagner an Eliza Wille. Herausgegeben von Wolfgang Golther. 2. Auflage. Geh. M. 2.—, in Leinen geb. M. 3.—, in Halbfranz geb. M. 4.—.

Richard Wagner an Ferdinand Praeger. Herausgegeben von Houston Stewart Chamberlain. 2. Auflage. Geh. M. 2.—, in Leinen geb. M. 3.—, in Halbfranz geb. M. 4.—.

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. Herausgegeben von Erich Kloss. 3. Auflage. Geh. M. 7.—, in Leinen geb. M. 8.—, in Halbfranz geb. M. 9.—.

:: VERLAG VON SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W 57 ::

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind [illegible] für die musikalische Welt.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.